Elena-Alexandrina Babii

Considerații cu privire la analiza de text și relatia cu formatul libretului de operă în creația compozitorului Anatol Vieru

Presa Universitară Clujeană

Elena-Alexandrina Babii

Considerații cu privire la analiza de text și relația cu formatul libretului de operă în creația compozitorului Anatol Vieru

Presa Universitară Clujeană
2021

Referenţi ştiinţifici:

Prof. univ. dr. Liliana Iacobescu

Conf. univ. dr. Daciana-Angelica Lupu

ISBN 978-606-37-1162-6

© 2021 Autoarea volumului. Toate drepturile rezervate. Reproducerea integrală sau parţială a textului, prin orice mijloace, fără acordul autoarei, este interzisă şi se pedepseşte conform legii.

Tehnoredactare computerizată: Cristian-Marius Nuna

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruţa Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro

Cuprins

Introducere

Teatrul scenic ocupă o suprafață din ce în ce mai amplă în cadrul artelor. Interacţiunea artelor vizuale cu cele auditive câștigă teren. Se constată că sincretismul se impune în opera contemporană mai mult decât în primele decade ale secolului XX, iar acest fapt nu poate decât să conducă la anumite dezvoltări. Aceste dezvoltări se nasc în cadrul interdisciplinarității, care determină noi concepții estetice ale artei moderne. Din această perspectivă, legăturile dintre artă și știință nu pot fi trecute cu vederea. Este limpede că, în trecutul ei destul de îndepărtat, în genul operă, libretul activa o parte dintr-o poveste, de inspirație cotidiană ori imaginativă, iar muzica ce-i era destinată se baza pe situațiile lui narative (acțiune, conflict, intrigă, desfășurări interioare, deznodământ). Fără îndoială că manifestarea elementului sincretic este prezentă, prin duetul libret-muzică, încă din acele timpuri și până astăzi în operă, însă nivelele de receptare s-au schimbat, în zilele noastre, mai vizibil ca oricând. Libretul poate fi analizat separat, prin concursul mai multor tipuri de investigaţie; de asemenea, muzica poate fi și ea analizată ca entitate de sine stătătoare. Aceste nivele de receptare, care au evoluat considerabil, influenţează mesajul inițial, care poate fi altfel privit, la fel cum o poveste poate fi înțeleasă în moduri diferite, apropiate originalului. Intenția lucrării mele doctorale pune accent atât pe respectiva disociere, cât și pe re-asocierea mesajului

cu modul de receptare al omului modern, deoarece compozitorul Anatol Vieru în Opera sa a urmărit intens acest aspect.

Lucrarea intitulată ***Considerații cu privire la analiza de text și relația cu formatul libretului de operă în creația compozitorului Anatol Vieru,*** este rezultatul multor ani de cercetare în acest gen atât de complex – opera. Indiferent de complexitatea punerii ei în scenă, de valoarea intrinsecă a libretului, de muzica ce îi colorează perspectiva, opera rămâne un gen care reia din mai multe unghiuri întrebări, uneori chiar aceleași, dar altfel adresate.

Dorința de cunoaștere, în calitate de absolventă a Conservatorului, cu ani de experiență în corul Operei Naționale din București, m-a determinat să cercetez și să aprofundez domeniul operei. În acest proces, s-a născut și proiectul tezei. Niciunul dintre elementele care iau parte la genul numit operă nu trebuie minimalizat: libretistul, compozitorul, scenograful, regizorul, fiecare artist care își trăiește în artă, cât și în viață, propria misiune.

Cele trei capodopere ale compozitorului Anatol Vieru exprimă trăiri complexe ale artei și ale vieții. Există o relaţie între ele, dat fiind faptul că sunt momente importante în viață, în care actorul din noi este mai prezent decât omul însuși. Prin urmare, Vieru investighează în opera sa aceste aspecte, aprofundându-le.

În prima parte a lucrării, este prezentat spectacolul, cu ajutorul noțiunii de interdisciplinaritate. Lumea operei și a libretului apare privită prin acest pluralism intelectual. Urmează o trecere succintă prin istoria operei și a libretului, până la opera lui Anatol Vieru.

Partea a doua a lucrării se ocupă de condițiile necesare, pentru ca un text literar să devină text de libret. Apoi, vor fi analizate libretele de operă din creația lui Vieru, cu veșmântul lor sonor, orchestral, interdisciplinar: cel al Operei Iona, și al Operei Praznicul Calicilor. Muzica lui Anatol Vieru este încărcată de misterul cuprinderii într-o țesătură orchestrală a existenței, care să deschidă calea de ajungere „la Unu, la Principiu, la Arhetip, [...] la Dumnezeu."[1]

[1] Theodoru-Petecel, Despina: De la Mimesis la Arhetip, Ed. Muzicală, București, 2003, p. 269.

Capitolul 1

LIBRETUL DE OPERĂ. CONSIDERAŢII ASUPRA PROCESULUI DE LIBRETIZARE

Am observat până în momentul de față o anumită concordanță între textul literar și cel muzical, iar impresia era că fiecare operă are o constituție perfectă; dar „există atâtea moduri – care mai de care mai ciudate – pentru a exprima voința de înnoire pe acest tărâm."[2] Dependența libretului de un arhetip constructiv cunoaște grade diferite de realizare. Stilizarea libretului se produce prin măiestria artistului producător, însă elaborarea lui este un proces anterior stilizării. Vom încerca să-i analizăm arhitectura, oferindu-i perspectiva istorică de care are nevoie.

1.1. Privire asupra istoriei libretului

Înainte de a merge mai departe, câteva lămuriri cu privire la conceptul de libret sunt necesare. Etimologic provenind din spațiul culturii italiene, libretul (libretto, în forma de plural libretti) desemnează diminutivul de la carte (libro), definind un text, o formă de a păstra în chip rezumativ acțiunea aflată într-o carte. Astfel,

---

[2] Verzea, , Creația în artă, Ed. Didactică și Pedagogică, 1994, București, p. 69.

libretul conține nu numai subiectul unei acțiuni, ce urmează a fi prezentată, printr-un ansamblu concret de evenimente, specific desfășurate; el întreprinde – cu ajutorul elementelor specifice genului muzical numit operă – întreaga regie. Discursul personajelor este însoțit de forme prin care se întărește, ca semnificație și sens, spectrul de însușiri ale acestora; amintim aici de spațiul (incinta) de desfășurare a evenimentelor, de lumini (ce creează o anumită nuanță simbolică), de costume (care definesc caracterul personajului), de alte sugestii, care provoacă senzorialul. Libretul acționează deci pentru a crea un limbaj: limbajul dinamicii personajelor.

Vocația operei este legată de transmiterea mesajului care vorbește despre om în toată complexitatea sa. Astfel, istoria acesteia este o succesiune de texte vorbite, devenite – încă din cele mai vechi timpuri – suport pentru viața muzicii. Fiecare libret constituie un astfel de text; el nu este numai o haină de teatru a personajului, ci descrie multe aspecte, dramatice, despre istoria interpreților, a practicilor prin care ei înțelegeau să interpreteze existența. Un drum lung a fost parcurs, de la monocromia primelor librete (din lumea teatrului antic grecesc), la versiuni simbolice (ale confruntării omului cu Destinul), până la muzica lui Claudio Monteverdi, creatorul primei opere din istoria muzicii – Orfeu (1607).

Italia, spațiul minunat al Renașterii, a vestit odată cu Ars Nova un șir întreg de capodopere. Aceste capodopere porneau de la inventarea unor imagini ce s-au născut treptat. Au existat și opere

mai timpurii, născute în Camerata florentină[3], cu librete inspirate din miturile antice grecești – mă gândesc la recitativele de largă respirație dramatică ale operelor[4] unor Giulio Caccini (1551–1618) și Jacopo Peri (1561–1633)[5]; însă acestea, datorită unei lipse de flacără, a unei stângăcii, ori poate a imposibilității de a registra forță de pătrundere, dar de multe ori și din pricina subiectului, insuficient articulat ca fond retoric, sau rătăcit în decursul timpului. Libretele acestor opere au o sursă clară inspirațională, însă semnatarul lor rămâne anonim, la fel cum se observă în multe din lucrările de gen ale acestei perioade. Mai târziu, când compozitorul se specializează în limbajul său și își desăvârșește meșteșugul, îi va fi necesar și un colaborator, un partener de lucru, care să fie stăpân pe partea literară. Atunci, el își va căuta un partener-autor, care să-i scrie libretul (corespunzător imaginaţiei lui) sau va apela la un text de autor deja creat.

Ceremonialul literar al libretului, conectat la operă ca întâmpinare sonoră, cunoaște o continuă ascensiune arhitecturală. Francesco Cavalli (1602–1676)[6] – care și-a ales drept colaborator pe libretistul

---

[3] Cunoscută și sub numele de „Camerata lui Bardi”, era o grupare de intelectuali, umaniști, muzicieni și poeți, care ființa la Florența în perioada Renașterii târzii (1573–1582). În sânul ei s-a născut forma (și genul) de recitativ.

[4] Mă refer la operele lui Caccini: Euridice (1600), Il rapimento di Cefalo (1600) și la o altă versiune tot pe subiectul primei sale opere (cu același titlu: Euridice (1602)) și la cele ale lui Peri: Dafne (1597), respectiv Euridice (1600).

[5] Antoine Goléa – Muzica in noaptea timpurilor până în zorile noi, Ed. Muzicală, București., 1987, pag. 136.

[6] Ioana Ştefănescu – O istorie a muzicii universale., vol. I, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2002, p. 218.

și impresarul de operă Giovanni Faustini (1615–1651) în La Calistro (1651) – scrie muzică la Veneția, pentru un alto castrato. Lucrarea a reprezentat o adevărată trezire spirituală (ca și alte opere ale aceluiași autor[7]), demonstrând o încărcătură expresivă deosebită. Un câmp important de explorări sunt determinante în acest timp în teatrul elisabetan baroc. Atât în Italia, cât și în spațiul francez al operei, prezentarea elementului dramatic (serios și comic totodată) inițiază un nou set de convenții, precum separarea dramei vorbite de tiparul psihologic comic, a binelui de rău, a frumosului de urât, astfel încât publicul să fie ales în funcție de clasa socială și de bogăție. Pe acest fundal, construit de materialul muzical manevrat în fel și chip, apare pe firmament Georg Friedrich Haendel (1685–1759), încercând în oratoriile și în opera Rinaldo (1711) să creeze librete prin contraste mai ales, însă nu foarte abrupte, ci uniform schimbătoare. Haendel are o activitate componistică prodigioasă; operele lui sunt Drammi per musica, adică opere Seria („serioase”), concepute în două sau trei acte (secțiuni interioare care asigură contrastul la nivelul între-gului dramaturgic). Rinaldo este cea mai cunoscută operă italiană[8] a unui compozitor german, scrisă pentru un public englez (a fost prezentată la Londra în același an, 1711); spun italiană, întrucât libretul este al lui Giacomo Rossi[9], pe un scenariu de Aaron Hill[10].

---

[7] Este vorba de operele Le nozze di Teti e di Peleo (1639) și Ercole amante (1662).

[8] Alături de celelalte opere ale compozitorului german: Il pastor fido (1712), Lucio Cornelio Silla (1713), Lotario (1729).

[9] Poet italian care a scris și celelalte librete ale lui Haendel, între anii 1710–1729.

[10] Scriitor și dramaturg englez (1685–1750).

Opera lui Haendel este denumită și dramă gotică. Judecând-o după conținutul ei cultural, Paula Backsheider[11] afirmă că această dramă este reprezentanta a ceea ce se numește astăzi „cultură de masă”, adică o formă de adresare ce stimulează gustul publicului larg. Respectiva dramă gotică va prelua ulterior noi valențe ideologice (adaptările lor pornind de la vechi legende populare gotice ale Britaniei), pentru a se transforma în melodramă („rescue opera”). Semnificaţiile acestei melodrame încorporează mesajul eliberării de injustiție și tiranie; este mesajul apropiat problemelor politice cu care se confrunta societatea: rolul disputat al monarhiei, transformarea claselor sociale, amenințarea structurii familiei și, în final, poziția față de construcția formelor statale naționaliste (ce vor apărea foarte curând). Libretul dramei gotice înțelege să adopte o gamă de trăiri care depășește ambianța familiară a poveștii; el are o cromatică ce țintește politicul, fixând o nouă viziune asupra personajului.

În acest prag stilistic, poate fi cuprinsă creația de operă franceză a lui Jean Philippe Rameau (1683–1764)[12]. Dacă ne fixăm atenția asupra ultimei dintre operele sale tragice, Les Boréades (Descendenții din Borea) în 5 acte (compusă în 1764), pe libretul lui Louis de Cahusac[13], vom recepta și care erau predilecțiile autorilor (atât ale scenaristului, cât și ale compozitorului), privind alegerea temelor[14].

---

[11] Specialistă în restaurarea literaturii secolului XVIII, profesor activ la Universitatea din Auburn, SUA.

[12] Emile Vuillermoz – op. cit., pag. 121.

[13] Actor și teoretician francez (1706–1759).

[14] Constructul libretului operei își găsește obârșia într-o istorie ale cărei urme se pierd în ascunzișurile timpului. Suportul temei este orientat asupra unui moment

Opera barocă franceză – denumită în cazul acestei lucrări „tragedie lirică” – plasează acțiunea într-un context care stăruia cu ostentație în acel timp, apoi în stilul respectiv cu un anumit farmec, folosind elemente specifice teoriei afectelor[15]. Farmecul de care vorbesc este susținut constant de elementul dansant, aparținând stilului galant. Scrisă într-o perioadă în care schimburile de idei răspândeau un flux pronunțat existențialist, în sfera socio-culturală și politică, în Franța preclasicismului (la cinci ani după apariţia acestei opere, se năștea Napoleon Bonaparte, iar 25 de ani mai târziu – 1789, se instituia Declarația drepturilor omului și cetățeanului), Les Boréades poate fi interpretată în mai multe feluri. În spatele legendei și ritualului, al chipurilor inițiatice, se află o simbolică ce se dorește dezlegată, planul ei de adresare susținându-se cu sensuri de maximă înălțime.

În articularea diversificatoare a genului, s-ar situa cronologic limbajul operistic al lui Jean Jacques Rousseau[16] (1712–1772).

---

din viața Hiperboreenilor, o populație ocrotită de zeul Apollo, care, după cum spune legenda, se revendica din Leto (mama lui Apollo); această seminiție își ducea viața pe o insulă în partea nordică, nu mai mare decât Sicilia, aproape de Ținutul Celților.

[15] Johann Mattheson (1681–1764), autorul acestei teorii (Affekenlehre), propunea urmărirea stărilor afective ale personajelor în desfășurarea lor (în cursul narațiunii), încercând să prindă un limbaj al puterii sentimentelor, o gradualitate a expresiei retorice/muzicale. Ea își definește existența pornind de la farmecul lexical al acelei Klangrede (Vorbirea sunetului), respectiv de la exemplul tehnicii oratoriei (specifică perioadei Greciei Antice). În perioada imediat următoare, a Clasicismului, această teorie s-a „demonetizat” (critica adusă fiind aceea că uzează de elemente mecanice, nenaturale).

[16] Scriitor, filosof și compozitor francez (de origine genevează), vârf de lance (alături de Voltaire și Diderot) a ceea ce a produs în cultura europeană occidentală mișcarea de avangardă numită Iluminism, respectiv Revoluția franceză (1789).

În Le Devin du village[17] (1752), libretul este conceput de compozitor însuși. Capacitatea acestui libret de a converti simbolurile în realitate se corelează și cu unghiul din care privim natura sa; este natura profund intelectuală a autorului, a unui mânuitor dezinvolt al organismului cuvânt-muzică. Stăruind asupra ecoului acestui organism la nivelul recepției, ne frapează simplitatea poveștii, opusă vehement artificiului spectacular; caracterele personajelor – intonând melodii și armonii simple, cu iz popular – sunt într-un fel purtătoare ale tradiției dramei pastorale (cu trimitere la poemul Aminta a lui Torquato Tasso[18] ori la mai sus amintita operă Orfeu a lui Monteverdi). Mai târziu, Singspielul[216] lui Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), Bastien et Bastienne (1768), va persifla prin libretul său ideile din Le Devin du village.

Cadrul special de reprezentare în spațiul operei-melodramă („rescue opera") – la care mă refeream ceva mai devreme – va fi afirmat în chip strălucit de majestatea operei mozartiene. Însuflețită de librete conţinând mesajul eliminării aristocraților corupți, această categorie de prezențe sonore este simbol al unei reforme, este o aspirație în a media între clase sociale, între rase și sexe, pentru că acestea sunt cu mult mai presus de structura puterii. Surprinzătoare prin perspectiva lor eliberatoare, democratică, librete precum cel

---

[17] În traducere. „Ghicitorul satului". Premiera operei a avut loc la Fontainebleau, la 18 oct. 1752 [215] Poet italian (1544–1595), unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai Renașterii italiene.

[18] Unul dintre tiparele operei comice, determinante în cultura muzicală germană, cu precădere în creația lui W. A. Mozart. El constă în dezvoltarea vorbirii cântate; acestui tipar structural îi lipsesc recitativele. Este format din numere, nu din acte.

german la opera Die Entführung aus dem Serail (Răpirea din serai)[19], semnat de Friedrich Bretzner (1748–1807) – cu adaptări ale libretistului Gottlieb Stephanie (1741–1800) – afirmă o poziție ce conduce la transformări culturale, sociale și istorice. Atributele acestei opere sunt continuate într-un alt diapazon, printr-o dinamică înviorătoare, de Nunta lui Figaro[20] (1786) și Don Giovanni[21] (1787), pe libretele lui Lorenzo da Ponte[22] (1749–1838), după teatrul lui Pierre Beaumarchais[23] și Molière[24]. Va fi aici interesant de observat orientarea acestei triade: Beaumarchais → da Ponte → Mozart: de la ideea origine → la ideea de parcurs → la ideea de sosire (adică opera mozartiană propriu-zisă). Inedită ca spectru al valorilor, ultima capodoperă mozartiană este legată de ritualul degajat de opera-melodramă; ea include însă o multitudine de relații-simbol, definind astfel un câmp semantic inepuizabil. Este

---

[19] Denumită și Belmond și Constanze, această operă Singspiel a fost reprezentată pentru prima oară la Teatrul de Stat din Viena.

[20] Operă bufă (comică), în 4 acte. Premiera a avut loc la Burgtheater în Viena, în anul 1786.

[21] Este o drama giocoso (combinaţie între acțiuni dramatice și comice). Premiera a avut loc la Teatrul de Stat din Praga (1787).

[22] Libretist și poet celebru italian. A scris librete la 28 de opere, colaborând cu 11 compozitori. Întâlnirea sa cu Mozart a determinat cele mai valoroase creații ale genului, printre care Don Giovanni și Cosi fan Tutte (Așa fac toate).

[23] Dramaturg, muzician, inventator, ceasornicar francez (1732–1799). Rămâne în istoria culturii mai ales prin cele 3 piese de teatru ale sale, centrate în jurul personajului Figaro (Bărbierul din Sevilla, Nunta lui Figaro, La Mère coupable).

[24] Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 1622–1673, dramaturg, director şi actor, unul din maeştrii satirei comice, autorul pieselor: Mizantropul, Avarul, Tartuffe, Burghezul gentilom, Bolnavul închipuit ş.a.

vorba de Flautul fermecat (1791), operă în două acte, pe un libret de Emanuel Schikaneder [25].

Zece ani separă libretul Răpirii din serai de cel al Flautului fermecat. Judecându-le însă comparativ, vom observa că punctul lor interesant de contact este subiectul legat de atitudinea referitoare la pedeapsă (represiune). În Răpirea din serai, Osmin cel însetat de sânge îi amenință pe Belmonte și Pedrillo cu torturi de tot felul, iar aria secundă a Konstanzei ne face să înțelegem pregătirea ei de a îndura chinurile la care se poate aștepta, dacă continuă să se opună dorințelor lui Selim Pașa. Dacă încercările la care sunt supuși cei doi îndrăgostiți se vor transforma în triumf, atunci când despotul demonstrează că este mai generos, mai împăciuitor față de tatăl lui Belmonte, se vede foarte limpede că bucuria rezultată se datorează mai mult spiritului Iluminismului decât realismului psihologic. Particularitățile vieții sociale, relațiile dintre oameni, sunt traduse în mod fidel în producțiile artistice ale vremii. Este cunoscut faptul că, datorită campaniei curajoase a lui Joseph von Sonnenfels[26] (1732–1817) – susținut legislativ de împăratul Joseph al II-lea – tortura a fost desființată în 1776, iar după anul 1781, pedeapsa cu moartea a fost menținută numai pentru înaltă trădare. Psihologic și sociologic, Răpirea din Serai reflectă o perspectivă morală de dinaintea domniei împăratului Joseph. Flautul fermecat însă reprezintă un

---

[25] Impresar, dramaturg, actor, compozitor şi cântăreţ german, iniţiatorul teatrului vienez.

[26] Lider al mișcării Iluministe din Austria, jurist, nuvelist, profesor de științe politice al Universității din Viena, prieten și patron al lui Mozart.

nou îndemn: înflorirea spiritului Iluminismului; aici Sarastro răspândește mesajul dominant, că valorile umane trebuie să răzbată, că dragostea trebuie să triumfe asupra răzbunării[27].

De altfel, Flautul fermecat – Die Zauberflöte este o operă cu reflexe inițiatice, întrucât, prin libretul pe care i l-a făurit, Schikaneder îi fixează niște reguli secrete ale jocului interior, nerostite, nedeclarate.

Plăsmuirile legendare, basmele și lumea misterelor Egiptului antic, adunate în Dschinnistan[28], din care ea respiră, sunt conectate organic la Thamos, rege în Egipt[29] (1780) – dramă a lui Tobias Philipp Freiherr von Gebler, pe care Schikaneder i-a făcut-o cunoscută lui Mozart[30]. În al doilea rând, este o operă-simbol, tangentă (prin doctrina ei intrinsecă sonoră[31]) unor principii francmasone; se cunoaște faptul că, în ultimii ani ai vieții sale, Mozart a fost membru al lojei Zur Wohltätigkeit[32]; drept mărturie pentru constituirea

---

[27] Dacă în finalul Actului I, Monostatos este condamnat la 27 de lovituri cu bastonul pentru amenințarea virginității Paminei, se va certifica pe parcurs că această pedeapsă este înlocuită (vezi Monologul lui Monostatos din Actul II – scena a 7-a).

[28] Colecție atribuită lui Kristoph Martin Wieland (1733–1813), poet și prozator german, personalitate marcantă a Iluminismului.

[29] În traducerea ei originală Thamos, König in Ägypten.

[30] Dramă pentru care Mozart a scris corurile. Cf. Gernot Gruber: Mozart: Die Zauberflöte, Ediție îngrijită de Attila Csampai și Dietmar Holland, Ed. Kassel, 1970, p. 137.

[31] Lucrarea abundă de sonorități recunoscute ca fiind semnale francmasone. Unul dintre acestea este sugerat chiar de debutul uverturii operei, respectiv de începutul actului I, unde tonalitatea Mi bemol major este anunțată printr-un unison ritmico-melodic (un leitmotiv percusiv), cu caracter dramatic.

[32] Pe 5 decembrie 1784, secretarul lojei Zur Wohltätigkeit a răspândit către lojile surori din Viena numele „Capelmaistrului Mozart” ca și candidat pentru inițiere. Mozart apare în consemnările masonice ca fiind prezent la întâlnirile lojei

reală a valorilor deduse din însoțirea libret-muzică, concepţia lui Ignaz von Born[33] (1742–1791) – vizibilă în On the Mysteries of the Egyptians – nu este străină de spiritul egalității între sexe, dezvăluite în Actul II (final): „o femeie care nu se teme de noapte și moarte este vrednică și va fi inițiată.” Faptul că Mozart era iniţiat reiese și din Seria Mozart (în 4 volume), scrisă de Christian Jacq, în care marele compozitor este numit, pe rând, Marele Magician, Fiul Luminii, Fratele Focului și Iubitul lui Isis[34].

Adaptarea genului la noi aspecte constructive, nu poate să facă abstracție de Fidelio (1805)[35], operă lirică în două acte a lui Ludwig van Beethoven (1770–1827) – pe libretul german semnat de Joseph Sonnleitner[36] (1766–1835) – care, prin procesul ei de creștere stilistică, nu determină alte condiții și reguli, față de ceea ce cunoaștem deja până aici (decât poate faptul de a prelua trăsături instrumentale din celelalte lucrări ale compozitorului). Desfășurarea sonoră – dramatică prin excelență – pare adesea disfuncțională pentru factura vocii ca organism specific de cânt. Libretul ei degajă însă optimism și curaj până la sacrificiu, în a salva cele două valori existențiale fundamentale: dragostea și viața.

Eintracht, lojă în care, în anul 1785, la solicitarea lojei Zur Wohltätigkeit, „Fratele Wolfgang Mozart” a trecut la gradul de membru al societății francmasone.

[33] Francmason, Mare Maestru al Lojei Zur Wahrheit, autor al Jurnalului pentru Francmasoni (1784), membru al ordinului bavarian Illuminati, menționat în mod frecvent ca sugestie, în contextul operei Flautul Fermecat. Cunoscut ca om de știință, funcționar de stat, gânditor luminat.

[34] Christian Jacq – Mozart, Editura RAO, Bucureşti, 2007.

[35] Ioana Ştefănescu – op. cit., vol. II, pag. 402.

[36] care l-a preluat și modificat din libretul lui Jean Nicolas Boully (1763–1842), activ al Revoluției franceze.

Forța raportului între libretul propriu-zis și fantezia sonoră este pusă în evidență în mod singular, după opinia mea, de compozitorul italian Gioacchino Rossini (1792–1868)[37]. Ordinea în care operele sale sunt scoase la rampă este: Scara de mătase (1812) – de o simplitate și muzicalitate care se împletesc tot timpul, oferind un colorit proaspăt subiectului; urmează Tancred, respectiv Italianca în Alger (1813), ambele uimind prin lirismul și lărgirea fondului expresiv, prin varietate la nivelul contrastului între acte, prin dinamism interior; de altfel, arta lui Rossini abundă, la fiecare etaj al construcţiei morfo-sintactice și retorice, în motive melodice și armonii pline de viaţă, care se mișcă asemenea unui mecanism de ceasornic, îmbogățind spațiul sonor. Nevoia de inedit se reflectă și în operele Turcul în Italia (1814), Elisabeta, regina Angliei (1815), Bărbierul din Sevilla și Otello (aceste ultime două datând din 1816) – pentru ca șirul lor, cel puțin pentru moment, să fie încheiat. La scurt timp însă, în anul 1817, apar noi ambianțe teatrale de gen: Cenușăreasa și Moise în Egipt (1818), La Donna del Lago (1819), Semiramida (1823) și Willhelm Tell (1829).

O melodramă[38] ca Tancred, de exemplu, persistă în memoria receptorului mai ales prin gestul sonor din Di tanti palpiti, arie ce emoționează cu gingășia și umorul spontan al eroului ei travesti[39].

---

[37] Ioana Ştefănescu – op. cit., vol. IV, pag. 23.

[38] conceptul este sinonim cu cel al operei seria.

[39] Compozitorul a scris această parte pentru o voce minunată a timpului: Giambattista Velluti (1780–1861), văzut astăzi drept ultimul dintre marii cântăreți castrați care au existat.

Căutarea unor puncte de atracție în narațiunea muzicală este indispensabilă unui scenariu de libret, astfel că Gaetano Rossi (1774–1855) – care a scris librete și pentru alți celebri compozitori[40] de operă ai vremii – a pregătit imaginile sonore, atât tipului de arie cabaletta[41], practic indispensabilă în bel canto[42], cât și celebrelor stanzas[43], prin care o astfel de factură se exprimă. Stendhal[242] (1783–1842), cel mai important biograf al lui Rossini, afirmă că nicio altă operă nu atinge atât de autentic spiritul[44]auditorului precum Tancred[45], tocmai fiindcă ea împrăștie în mod generos frumusețe, splendoare, prospețime, tinerețe. Desigur, profilul acestei melodrame este privit cu alți ochi în fiecare moment istoric ulterior apariţiei ei; analizând tragedia Tancrède (1760) a lui Voltaire[244], vom înțelege diferit libretul lui Rossi, vom simți că trebuie să mergem dincolo de ilustrația

---

[40] Gaetano Donizetti (1797–1848), Saverio Mercadante (1795–1870), Giacomo Meyerbeer (1791–1864), Simon Mayr (1763–1845), Giovanni Pacini (1796–1897).

[41] Formă muzicală în două părți (în două tempouri diferite), specifică pentru idiomul bel canto. Este practic un cântec ce capătă valențe expresive (cantabile), hrănind prin structura lui repetitivă vitalitatea romantică a personajelor protagoniste. Celebre cabalette sunt cele semnate de Rossini (Non più mesta din La Cenerentola), de Vincenzo Bellini sau de Giuseppe Verdi (LaTraviata și Rigoletto); dar cabalette există încă de pe vremea lui Mozart (opera Don Giovanni abundă – de exemplu – de astfel de momente).

[42] Stil de interpretare în muzica vocală, originar din Italia sec. XVII, caracterizat printr-o melodică naturală, o cantabilitate deosebită.

[43] Grupaj de versuri cu rimă regulată, pe o anumită schemă metrică, cu care se pot forma versuri simple sau catrene. Stanza reprezintă în versuri, ceea ce paragraful este în proză. Prin stanzas se grupează gândurile în unități de sens.

[44] Pseudonim. Numele adevărat al renumitului scriitor francez este Henri-Marie Beyle.

[45] Fred Kernsten citează lucrarea lui Stendhal, Life of Rossini, Editura Orion-Press, New-York, 1970, p. 3. [244] Pseudonim. Numele adevărat al scriitorului și filosofului iluminist francez este François-Marie Arouet (16941778).

muzicală, de artizanalul spectacolului. Convenționalismele epocii, cu privire la formatul și angajarea caracterologică, ce întunecă uneori în mod exagerat orizontul subiectului operei, au fost remarcate și discreditate adesea, nu numai de unii contemporani, dar chiar de compozitorul însuși. Acesta a simțit mai târziu nevoia să elaboreze o nouă arie în locul ocupat de Di tanti palpiti, propunând ca alternativă Dolci d'amor parole.[46] Se vede limpede că prezentul și viitorul muzicii este parte din procesul de evoluţie a omului, în dialogul său cu sine, iar procesul de cunoaștere, mereu metamorfozat, se șlefuiește, conectat organic la pulsul civilizator al societății în care trăiește. Chiar și cu finalul tragic al operei sale Otello (1823), Rossini a procedat la fel: ignorând convenția – poate și datorită faptului că Shakespeare era vag cunoscut în Italia – i-a asamblat lucrării sale un foarte optimist happy-end[47].

Pe drumul parcurs până aici de modelul libret-sunet-mișcare, ca prezență a imaginii generale despre operă, posibilitățile de dezvoltare stilistică s-au făcut și mai bine observate în creația lui Giuseppe Verdi (1813–1901)[48]. Împins de un talent excepţional, Verdi face ca realismul operei să se manifeste categoric și, în principal, caracterul înalt al concepțiilor despre existenţă să se dezvăluie, prin abordarea subiectelor inspirate din lumea reală (și nu din imaginar – cum se scot la lumină astfel de exemple, în creația înaintașilor

[46] Și această versiune de arie a fost criticată aspru, în urma unei puneri în scenă la Ferrara. Cf. Kernsten, p. 26.
[47] Ibid., p. 27.
[48] Ioana Ştefănescu – op. cit., vol. IV, pag. 101.

săi[49]). El revizuiește aproape în întregime desenul semantic prin care libretul poate să fie exprimat, tocmai pentru ca muzica să primească accentele psihologice ale societății timpului în care trăiește.

Opțiunea pentru fenomenul social-psihologic, către care se îndreptase în anii în care a compus lucrări ca Luise Miller[50] (1849), Rigoletto[51] (1851) sau Trubadurul[52] (1853), implică împletirea unor coduri culturale, în special pe acelea din perioada victoriană[53]. Întrucât burlescul[54], farsa[55] și comicul anumitor opere verdiene (Ernani[56], Trubadurul[57], La Traviata[58]) revigorează genul burletta[59] secolului al XVIII-lea, se creează simultan și contextul prin care

---

[49] Cf. Carmen Mihăescu: Convergențe ale artei muzicale cu arta teatrului [Rezumatul tezei de doctorat]. Târgu Mureș, Universitatea de arte, 2011, p. 6.

[50] Operă în 3 acte pe libretul lui Salvatore Cammarano (1801–1852) – inspirat din drama în 5 acte Kabala und Liebe (1784) de Friedrich Schiller (1759–1805).

[51] Operă în 3 acte pe libretul lui Francesco Maria Piave (1810–1876) – inspirat de bogăția caracterelor și afectelor piesei Regele petrece (Le roi s'amuse) de Victor Hugo (1772–1821).

[52] Operă în 4 acte pe libretul lui Salvatore Cammarano – care a fost scris după tragedia Trubadurul, semnată de scriitorul spaniol Antonio García Gutiérrez (1813–1884).

[53] Denumirea de Epoca victoriană a Regatului Unit circumscrie perioada de domnie a reginei Victoria (18371901). A fost o lungă perioadă de prosperitate economică pentru poporul britanic.

[54] Se referă la tipul de teatru comic ale cărui caracteristici sunt în special caricaturizarea, parodierea și umorul excesiv.

[55] Comedie cu conținut ușor, în care comicul provine în primul rând din vorbe de spirit și din situații amuzante, uneori burlești (și nu din studiul aprofundat al caracterelor). Cf. DEX on line.

[56] Operă în 5 acte (finalizată în 1844). Libretul este semnat de Francesco Maria Piave, fiind o adaptare a piesei Ernani (scrisă în 1830) de Victor Hugo.

[57] Vezi mai departe.

[58] Operă celebră, făcând parte din Trilogia Romantică, deci din spectacolele cele mai râvnite de publicul verdian.

să se revadă sensul intrigii, personajele fiind manevrate într-o zonă a extravaganțelor senzuale, provocatoare[60]. În perioada victoriană, genul de spectacol de salon, în care ridicolul și uneori banalitatea subiectului prindea bine (mai ales la Londra), făcea ca diferențele între clasele sociale să pălească, într-o dominantă psihologică valabilă gustului tuturor. Prosperitatea recunoscută a acestei perioade, ce stă drept mărturie și astăzi pentru independența ei politico-socială, a înlesnit o anumită stare de letargie intelectuală, sau poate o oarecare superficialitate. Se știe că La Traviata[61] a avut succes mare la Londra, în primul rând datorită punerii originale în scenă; însă burlescul situației narative a fost receptat de publicul englezesc drept simplist, deoarece demasca tipurile caracterologice, ticurile societății victoriene, personajul fiind asociat cu reflexul prostituției[62]. Receptiv deci la tragedia trăită de Marguerite Gautier[63] – eroina

[59] Operă comică italiană de dimensiuni foarte reduse. Inițial (în sec. al XVIII-lea) aceasta ținea loc de intermezzo în spațiul amplu al unei opere seria. Prima operă buffa din istoria muzicii – La serva padrona (1733) – de Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) pe libretul lui Antonio Federico Gennaro, a fost receptată la Londra ca o ingenioasă burletă (vezi și Scherzo).

[60] Cf. Martin-Roberta Montemorra: Verdian Opera burlesqued: a Glimpse into Mid-Victorian Theatrical Culture. În Cambridge Opera Journal, No. 15/1, Cambridge University Press, 2003, p. 41.

[61] pe un text de același Francesco Maria Piave, care a scris librete la 10 dintre operele lui Verdi.

[62] Ibid., p. 35.

[63] Dama cu Camelii sau personajul Marguerite Gautier este prototipul curtezanei, inspirat de singura iubită a lui Alexandre Dumas-Fiul. Tema Damei cu Camelii înfățișează povestea de dragoste între Marguerite și un burghez provincial, Armand Duval. Deznodământul temei romanului: M. Gautier se îmbolnăvește de tuberculoză și moare.

dramei lui Alexandre Dumas-Fiul[263] (1802–1870) – compozitorul transpune în muzică respectiva temă, dezaprobată în țara sa, conturând[64] La Traviata[65], respectiv pe Marguerite Gautier drept protagonistă (denumită Violeta Valéry). Dacă Trubadurul a fost salutată cu entuziasm, premiera operei La Traviata a însemnat un deosebit eșec[66]. Primind de regulă cu căldură creația verdiană, publicul compatriot nu a înțeles în profunzime impulsurile novatoare, la contactul cu noua operă[67]. Dezamăgit atât de Rigoletto cât și de Trubadurul (în rolurile principale aflându-se ori un cocoșat, ori o țigancă răzbunătoare), el nu a putut depăși convenția, nu a realizat că expresia acestora afirma un proces de înnoire continuă ideatică, cu implicații inversate față de cerinţele publicului. Totuși, ambele creații amintite au izbutit să cucerească o parte din public (datorită reușitei puneri în scenă a subiectului lor), exprimând contraste de

---

[64] S-a întâmplat ca romanul lui Dumas-Fiul – transformat ulterior în piesă de teatru (Dama cu Camelii) – în care este prezentată tragedia unei femei decăzute, să-l impresioneze pe Verdi (ajuns la Paris în anul 1852, anul afirmării piesei lui Dumas) și să-i inspire apoi muzica.

[65] Operă în 4 acte – în care personajele au un profil conturat, asemănându-se întru totul cu cele ale unui plot clasic: Alfredo Germont (tenor), tatăl lui, Georgio Germont (bariton), curtezana Violeta Valéry (soprană), Baronul Duphol (bariton), Annina, camerista Violetei (soprană), alți oaspeți apropiați, dansatori. Acțiunea se petrece la Paris în timpul lui Ludovic al XIV-lea.

[66] „Am suferit un fiasco – va scrie compozitorul dirijorului Emanuele Muzio într-o scrisoare datată 7 martie 1853, a doua zi după premiera care a avut loc la 6 martie 1853, în sala Teatrului La Fenice din Veneția. Viitorul va arăta dacă vina a fost a mea sau a cântăreților.” Ioana Ştefănescu: O istorie a muzicii universale, Vol. IV, Ed. Fundației Culturale Române, București, 2002, p. 139.

[67] Sistemul lor de a judeca valori, îi determina ca de fiecare dată să aștepte același lucru ca formă de specificitate estetică. Până la momentul La Traviata, Verdi le reflectase permanent aspirațiile. Cf. op. cit., p. 139.

conduită – prin care personajele reacționau neașteptat, instinctual, fără a lua în considerare frontierele între viața eroilor principali și a stăpânilor lor, nobili. Tematica La Traviatei însă, autonomă, inspirată din literatura franceză, cu toleranță pentru femeile curtezane, nu putea fi admisă de legile morale ale unei societăți sprijinite pe cultul familiei și căsătoriei, cum era cea catolică în Italia. Faptul că Verdi îndrăznește să-i dea operei sale titlul acesta (în traducere liberă „rătăcita” sau „femeia decăzută”), anunță normele și excentrismul la care, desigur, maturitatea morală și emanciparea individului erau chemate să reacționeze.

Comportamentul genului operă, așa cum l-am definit până în prezent, era conformat aceluiași joc, acelorași reguli. El nu devine autonom față de aceste reguli, pentru că numai prin acceptarea regulilor date, formatul, structura aceluiași joc, poate face ca acest libret – respectiv o structură sonoră pe o gramatică considerată – să devină posibil; astfel, comportamentul, prin păstrarea regulilor, permite stabilitatea genului, manifestarea și modul lui de a se exprima.

Așadar, convenționalitatea libretului, cu regulile pe care el le stabilește, indiferent dacă devine cadru pentru genul Seria, Buff, Singspiel ori melodramatic, stabilește normarea operei. Muzica, prin complexa ei individualitate, marchează deopotrivă identicul și diferitul, specificitatea între subiect și exprimarea lui ultimă: plenară, sincretică.

Prin urmare, în toată această istorie, a autorilor mai degrabă decât a opusurilor, cristalizarea operei Seria, posibilă după ce Christoph Wilibald Gluck (1714–1787) a intervenit spre a o scoate din conservatorism, câștigarea autorității ei, prin introducerea

simfonismului și integrarea libretului în ansamblul dramatic, va completa stadiile ei de evoluție. Apoi, Wolfgang Amadeus Mozart, Luigi Cherubini (1760–1842) și Ludwig van Beethoven au hotărât sensibil în crearea specificului, distinctivului, prin conținuturile pe care le-au implicat pentru genul în cauză. Continuarea procesului de devenire le-a fost dată unor Carl Maria von Weber (1786–1826), Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini (1801–1835), Giuseppe Verdi, care, prin eforturi întreținute în manifestarea plenară a genului, l-au condus spre apoteoză.

Până să ajungem însă la momentul unor noi perspective stilistice, în care regulile jocului se schimbă odată cu istoria, în care procesul cognitiv pretinde alte resorturi de a reflecta asupra creativității, vom înfățișa un punct din evoluția dramei: opera unuia dintre marii clasici ai culturii ruse, cei mai exaltați trăitori ai perioadei Romantismului: Piotr Ilici Ceaikovski (1840–1893)[68]. Concepută pe un libret de K. S. Shilovsky (1849–1893) – după romanul lui Pușkin – Evgheni Oneghin (1879) ia ființă în niște ani de criză interioară și însingurare a compozitorului[69]. Atmosfera culturală a epocii în care și-a creat spațiu această operă a fost contaminată de influența romanului realist rus, în special de scrierile lui Dostoievski și Tolstoi. Fascinat de simplitatea, poezia, de coborârea în uman a temei romanului lui Pușkin, autor care ocupă un loc de anvergură în cultura rusă – la fel cum Dante și Shakespeare reprezintă straturi

---

[68] Vladâkina-Bacinskaia, N. – Ceaikovski, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1972, pag. 7.

[69] Este vorba mai cu seamă de anul 1875.

de primă mărime în culturile italiană și engleză – Ceaikovski mărturisește încă mai apăsat că „lumea sfârșește și reîncepe continuu, [că] balanța invizibilă pendulează veșnic între păcat și iertare, între bine și rău, mizerie și sfințenie.”[70] Compozitorul a descoperit în romanul lui Pușkin naturaleţea, spontaneitatea specifică unui Mozart, subiectul în sine tratând conflictul între umanitate și falsitate, incoruptibil și corupție, împletind, fără putință de refugiu, slăbiciunile cu neajunsurile, zbaterile societății la care era martor[71].

Există un punct de vedere ce distinge o incompatibilitate între suavitatea și gestul echilibrat al lui Pușkin, și caracterul nevrotic, chiar tenebros, cu care muzica ceaikovskiană îl înconjoară[72]. Ceaikovski interpretează textul lui Pușkin prin prisma unui lugubru fior romantic, sporindu-i valențele nostalgice, melodicitatea umbroasă și lirismul. Orchestrația îmbracă spațiul intrigii, relevând starea de tragism a fatuum-ului; recitativele lirice abundă, împreună cu cele Arioso; melancolia este reliefată de monologurile ample, monologuri care sunt numai o parte din tușele expresive, etalate de această amplă

[70] Nicolae Steinhardt: Monologul polifonic, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 190.

[71] Personajele protagoniste sunt Tatiana (femeia idealistă descrisă de Turgheniev), Oneghin (bărbat puternic, ambițios, dar superficial – neputând să-și valorifice talentele), Lensky (caracter idealist, natură poetică, dificil de acordat cu pragmatismul, incapabil de a-și găsi locul în societatea timpului), Olga (femeia ușuratică) și Madamme Larin (caracter similar Anei Karenina de Lev Tolstoi), care intră într-un iureș al acțiunilor impulsive, romantice, asemenea Aidei (Verdi) sau a celor creionate de poemele lui Racine (Oreste, Andromacha).

[72] Isaiah Berlin îl asociază cu personajele demonice ale lui Byron. În The Musical Times, vol. 121, nr. 1645, p. 163. [272] Cf. John Roland Wiley: The Dances in Eugene Oneghin. In Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research, vol. 6, No. 2, pp. 48.

construcţie dramaturgică. De remarcat aici sunt duetul introductiv al Tatianei și Olgăi, scena scrisorii (protagonistă fiind Tatiana), aria lui Lensky, monologul agoniei lui Oneghin, dialogul purtat de acesta cu Tatiana.

Urmând cronologic baletului Lacul lebedelor, opera Evgheni Oneghin rafinează într-o măsură considerabilă elementul dansant, mediul sincretic conlucrând cu arhitectura sonoră, pentru a exprima, la nivel elevat, mișcarea sufletească a personajelor și organizarea muzicală. Stabilindu-și izvoarele în dansul de curte (predilect pentru opera franceză) și în dansurile operelor lui Glinka (Ruslan și Ludmila), capodopera ceaikovskiană pune accent pe gestul coregrafic, asociat cu o coloristică sonoră de tip caleidoscopic, cu diferite intervenții instrumentale obligato (dansul de curte francez a fost importat în Rusia deja de mai bine de câteva secole), pe intervenția solemnă a tăcerii[73]. De asemenea, costumele joacă în acest complex ansamblu (mișcare, sunet, tăcere) un rol foarte important.

Distribuțiile, artiștii care s-au dedicat acestei opere au fost celebrități, presărându-i lauri în decursul istoriei muzicii. Gustav Mahler a dirijat-o la Hamburg și la Viena în 1922. Stanislavski și-a dorit, la rându-i, să-i aplice o turnură cehoviană, implicându-se în mod original în regizarea ei. Evgheni Oneghin rămâne o operă cu acută încărcătură psihologică, acompaniată de o aură de istoricitate,

---

[73] Philip Ross Bullock: Ambiguous Speech and Eloquent Silence: The Queerness of Tschaikowsky's Songs. In 19-th Century Music, vol. 32, No. 1 (Summer 2008), pp. 99.

proiectându-se ca punct de referință pentru întreaga cultură rusă și universală.

Schimbul informațional al sincreticului, constituit de relaţia libret-operă, tinde acum spre o emancipare, respectiv o cooperare nouă, în structura deja formată; această necesitate este îndatorată psihologiei umane, aflată într-o continuă dinamică, într-o necontenită cromatică. Normele instituite se schimbă deci cu totul, la nivelul spațiului de joc apar noi frontiere, de reguli diferite. Sunt regulile prin care apare maiestatea creației de Dramă muzicală – gen inventat și dominat cu demnitate regală de personalitatea compozitorului și libretistului Richard Wagner (1813–1883).

1.1.1. O perspectivă integratoare asupra libretului

Precum știm, opera, ca nouă formă artistică, și-a găsit la început unitatea de conținut la Claudio Monteverdi (1567–1643). Capodopera sa Orfeu (1607) reflectă sinteza acumulărilor Cameratei florentine, găsind raporturile firești ale acestui gen. Următorul pas a fost făcut de succesorii acestuia, cei care au lansat cele două genuri cunoscute drept opera seria, respectiv opera comica (buffa). În Baroc (secolul XVII), ca prelungire istorică a Renașterii, arta muzicii a pornit de pe baze diferite, față de perioada precedentă; echilibrul – model de organizare a muzicii renascentiste – a fost înlocuit de elaborări artistice sofisticate, ornamentate, teatrale. În acest context reformator, Cristoph Willibald Gluck găsește alte resurse pentru opera sa Alcesta, introducând, pe lângă achizițiile anterioare în factura libretului, simfonismul. Singspiel-ul german, apoi genul grand opéra,

s-au evidențiat treptat, mai ales primul, în creația lui Wolfgang Amadeus Mozart, apoi celelalte variante de gen la Luigi Cherubini și Ludwig van Beethoven[74].

Cronologic urmează opera cu expresie romantică, a cărei chemare era de a îmbina expresia poeziei cu cea a naturii muzicii. Compozitorul Robert Schumann a reflectat adânc la această însoțire. Valențele ambelor genuri artistice au fost analizate, manifestările lor fiind intensificate pe multiple planuri: gramatical (vezi emanciparea culorii armoniilor, a orchestrației, a expresiei formale), semantic (apariția poemului simfonic ca univers programatic) și estetic, încununând întregul traseu cu spectacolul dramatic și în cele din urmă cu genul dramei muzicale wagneriene. Pe acest traseu, s-au manifestat creativ compozitori precum: Carl Maria von Weber, Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, însă fără a uita și de numele unor creatori originali ai genului, precum compozitorii veriști Pietro Mascagni ori Ruggiero Leoncavallo, aceștia intrând (cel puțin biografic) și în secolul XX. Giuseppe Verdi este compozitorul care se detașează simțitor de colegii săi. Relaţia gândită de el pentru libret și muzică, punerea acțiunii scenice în context sonor, se materializează în spiritul unui manifest politic, pentru timpul istoric în care trăia; el emancipează opera pe acest traseu, numind-o realistă.

Conținutul muzicii de operă „ca teatru în teatru"[75] se apropie din ce în ce mai mult de atingerea limbajelor individuale. Școlile

---

[74] Cf. Carmen Mihăescu, op. cit., p. 5.

[75] Vasile Iliuţ: De la Wagner la contemporani, vol. III, Ed. Muzicală, București, 1997, p. 96.

naționale, la început de secol XX, imprimă, pentru toate genurile instrumentale consacrate, o diversitate sporită, aceea influenţată de ethosul armonic, melodic, orchestral, specific unei comunități ori alta. Acum se manifestă plenar autori ai genului de operă, ca: Charles Gounod, Georges Bizet, Claude Debussy, Camille Saint-Saëns, Giacomo Puccini. Locul melodiei ca fir conducător, ce acompaniază personajul, câștigă teren, iar armonia de culoare modală, cu insinuări ale melodiei vechi rusești, ocupă o poziție privilegiată în această cultură. Liedul rus, de asemenea, prin ineditul sonorităților, se bucură de aceeași sensibilitate melodică. Natura acestei muzici a patosului se exprimă prin chipul personajului profund, prin invadarea culorii orchestrale speciale, mai ales în cazul binecunoscutului Grup al celor cinci, dintre care scriu opere numai Mihail Ivanovici Glinka și Modest Mussorgski, dar în mod special în cazul fiorului romantic al dramaturgiei lui Piotr Ilici Ceaikovski. Muzica rusă se caracterizează prin măreție (și adesea suavitate), este un discurs al contrastelor; dar o regăsim și prin conținuturile ei nostalgice, uneori patetice, introvertite, în care pulsează spectacolul scenic. Vom distinge culoarea, rădăcinile ei, ce surprind lumina stepei, pustiul zguduitor, ce lasă urme pe chipul sufletului. Și în operele lui Vieru – mai ales în opera-clepsidră (Ultimele zile, ultimele ore) – acest caracter își face loc printre armoniile modale (cu culoare religioasă). O anumită urmă de acest fel poate fi observată ca un fir roșu în muzica rusă a secolului XX. Serghei Rachmaninov, Serghei Prokofiev, Igor Stravinski, Dmitri Șostakovici, ating un dramatism de o intensă substanță umană. Cu aceste lucrări de gen,

am încercat să scot la lumină forța de creație prin care autorii, atât libretiști, cât și compozitori, au realizat un gen-sinteză, zidind personaje complexe în spațiul culturii muzicale autentice, o cultură bogată în aspirații și **reprezentări sincretice originale**.

1.1.2. Un gen de dimensiuni reduse: Opereta

Dacă genurile muzicale autonome, precum fuga ori sonata, își pot reduce cadrul de expresie la o mai redusă cuprindere arhitectonică și de conținut, precum fughetta, sonatina, etc., istoria culturii spectacolului a adus, alături de operă, și un tipar formal care să-i semene, însă de mai mici dimensiuni: opereta. Tiparul curent al acestui gen – în tot atâtea structuri formale ca și opera – este reprezentat de opereta germană și franceză, paginile acestor muzici antrenând subiecte (librete) cu tematici mai puțin problematice; din contră, am putea spune că opereta este un gen mai mult comic decât serios; cu toate acestea, inflexiunile psihologice și armonice sunt și aici prezente, fiind prelucrate și stări psihice ce imprimă o seriozitate discursului. În anul 1858, s-a născut prima operetă, în creația lui Jacques Offenbach; este vorba de Orfeu în Infern, ca replică quasi-miniaturală a Orfeului monteverdian. Tematicile sunt inspirate din viața de la țară, din sinceritatea scenelor ivite în cadrul unei pături sociale medii, invitând la a fi părtași la suferințele celor de jos. Opereta vieneză, apărută acum, va deveni un gen iubit, ce conferă o atmosferă a antrenului și a bunei dispoziții. După ce își întinde vraja în „Orașul muzicii”, în acompaniamentul sugerat de valurile Dunării, opereta va zămisli valsul vienez. Acest gen muzical

este dezvoltat în secolul al XIX-lea de Joseph Lanner, Franz von Suppé și într-o măsură covârșitoare de Johann Strauss-tatăl și Johann Strauss-fiul. Alte ramificaţii ale operetei sunt cunoscute drept polcă și cadril, genului inițial adăugându-i-se și glasul coregrafiei, al mișcării dansante. Pe lângă compozitorii prolifici ai genului, precum Karl Millöcker, Karl Zeller și Franz Lehar, un succes notabil îl are opereta sub condeiul autorului maghiar Emerich Kalman.

1.2. Musicalul

Fiind influențat mai ales de film și comedie muzicală, în America, musicalul (musichall-ul) se afirmă ca spectacol „cu o deplasare de accent de pe fastul montării pe personalitatea interpreților."[76] Acesta „cuprinde momente muzicale, solistice sau de ansambluri, scheciuri, tablouri vivante, dansuri, numere de acrobații, toate prezentate cu ajutorul unei tehnici de scenă foarte avansate, revista, care avea drept scop trecerea în revistă, prin text și muzică, a unor evenimente și figuri ale unor personalități din epocă, dezvoltându-se uneori prin aportul dansului și al picturii".[77] Menționăm că la portretul musicalului participă în mod concomitent mai multe ramuri circumscrise genului operetei: „[…] opera baladescă, spectacolele de tip extravaganza, burlesca, vodevilul [...]."[78] Jazzul deschide de multe ori spectacolul, spiritul show-bizz-ului și musical comedy fiind prezente. Dacă acest

[76] Gheorghe Firca: Dicționar de termeni muzicali, Ed. Enciclopedică, București, 2010, p. 361.
[77] Mihăescu, op. cit., p. 9.
[78] Ibid., p. 9.

gen ca fenomen complex, planetar[79] nu reverbera atât de pătrunzător în sufletul publicului american de largă audiență, probabil că nu ar fi stârnit interesul unei galerii atât de importante de compozitori, precum George Gershwin (Porgy and Bess), Richard Rodgers

(Sunetul muzicii), Kurt Weill (Opera de trei parale, care a constituit obiectul colaborării acestuia cu Berthold Brecht).[80] Starea emotivă creată de musical a apropiat de lume – mai cu seamă în perioada de după cel de-al doilea război mondial – personalități componistice cu o forță de creație impresionantă; să ne gândim mai ales la Bob Merryll ori la Leonard Bernstein, autorul celebrului musical West Side Story, apoi Frederick Loewe, creatorul comediei muzicale de mare succes My Fair Lady, după piesa de teatru Pygmalion de George Bernard Shaw.

Nucleul inspirațional de sorginte americană nu ține musicalul într-un singur loc, nu îl izolează, ci din contră, îi demonstrează natura integratoare, pacifistă, „zborul inventiv al fanteziei"[81], făcându-l „[...] în același timp un fenomen englez, francez, german, rusesc, românesc, fără ca în momentul actual să i se poată preciza direcția spre care evoluează".

---

[79] Ibid., p. 9.

[80] Ibid, p.9.

[81] Vladimir Axionov: Specificul conceptual și dramaturgic în Simfonia nr. 2 de Vasile Zagorschi. În Studii Muzicologice, Ed. MediaMusica, Cluj-Napoca, 2012, p. 84. [283] Carmen Mihăescu, op. cit., p. 9.

Capitolul 2

O PRIVIRE ASUPRA REGULILOR DE FORMARE A LIBRETULUI

Natura libretului nu poate fi imaginată în absența limbajului, a construcţiei narative, susținute de legătura cu intenția artistului, cu simbolul și forța expresivă, cărora va voi să le creeze un spațiu de manifestare. Procesul prin care vorbirea a devenit exprimare a unor forme de existență s-a desfășurat lent și nuanțat, întregindu-se în etape de evoluție, până la atingerea unor performanțe deosebite. Astfel, se poate înțelege și condiția ieșirii muzicii spre o complexitate de comunicare. Libretizarea are multe fațete, conținând elemente dramatice, vizuale, poetice, coregrafice. Opera, ca produs cultural, este imaginabilă numai prin influența dramaturgiei libretului asupra sonorității, a spațiului orchestral; de altfel, muzica de operă se comportă ca un filtru, „prin care receptorul percepe și alte elemente, non-muzicale."[82] „Elementele de care vorbesc sunt prescrise într-un singur înscris: libretul, sursă ce conferă concretitudine și păstrează laolaltă întregul complex artistic. Prin urmare, libretul devine un set de materiale, relatate printr-un suport, ce intenționează să traverseze

---

[82] Ellen Deborah Burton: An Analysis of Puccini's Tosca. A Heuristic Approach to the Unifying Elements of the Opera, Vol. I. [A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (Music Theory) in The University of Michigan, 1995], p. 48.

un filtru muzical: acela destinat operei.”[83] Demn de semnalat este faptul că filtrul muzicii de operă are două funcții, așa cum se verifică din perspectiva condițiilor lui de existență: el îmbogăţește, dar, pe de altă parte, și reduce din substanță; el o evidențiază, dar poate și s-o ascundă într-un con de umbră; în acest fel, este sugerată o invers proporționalitate, ce mărește ori micșorează materialul libretului. Această restructurare implică: prezentarea atmosferei, a stării generale de spirit, desprinse din contextul subiectului, prezentarea culorii locale și istorice, prezentarea conținutului emoțional al personajelor, prezentarea acțiunii psihice pe scenă, prezentarea conținutului verbal și textual (incluzând mișcarea scenică) și o prezentare a noilor personaje, evenimente, a ideilor tematice. Un libret bine structurat va supune expresia scenică unor transformări, astfel încât să se „potrivească intact filtrelor muzicale.”[84] Mai mult, relația lingvistică cu materialul sonor trebuie să fie convingătoare. Limbajul gramatical prin care povestea este rostită trebuie să realizeze corect raportul între existențial, retoric și estetic. Organizarea gramaticală a textului libretului va crea personaje lingvistice, de o forță dramaturgică mai mare sau mai redusă, în funcție de exprimarea lor în plan cognitiv și afectiv.

Dacă vom examina capodopere de gen, precum Don Giovanni, Cosi fan Tutte de Mozart, Bărbierul din Sevilla de Rossini, Tosca de Puccini ori Wozzeck de Berg, vom obseva că replicile câștigă

[83] Ibid., p. 48.
[84] Ibid., p. 49.

o coerență psihologică. Sarcina libretistului nu este simplă din acest punct de vedere, pentru că el trebuie să găsească adevărul personajului.

Un spaţiu artistic se exprimă prin raporturile intime între materialul muzical (moduri, armonie, sintaxă sonoră, polaritate consonanță–disonanță) și libret; el poate să fie prezent prin corespondența între starea personajelor și diferitele grade de consonanță/disonanță redate de armonie, de stările muzicii. De exemplu, starea de liniște a personajului se însoțește cu normalitatea, adică cu consonanța; starea lui de anxietate, angoasă, tragism se activează în sfera muzicii cu disonanța, cu cromatismul. Direcția melodiei, registrele orchestrale, dispunerea vocilor/instrumentelor, în perimetrul acustic, sunt de asemenea mijloace pentru a reda caracterul sau comportamentul personajului. În concluzie, compozitorul imaginează prin sunet un dicționar de însușiri, pentru a stimula derularea expresivă a libretului. El creează leitmotive, adică comentarii sonore pentru fiecare culoare psihică a personajului caracterizat.

Libretizarea ia naștere dintr-un text original; relieful ei indică semnificaţia textului, însă opera în sine, munca creatorului de muzică sunt instrumentele care multiplică problematica artistică, pentru a o așeza într-un nou spațiu.

2.1. Strategia configurării libretului

În general, în raportul cu muzica, se adoptă două situații, două forme distincte de rostire: muzica-limbaj sau muzica-sonoritate. A căuta să favorizezi pe una în dauna celeilalte nu ar fi profitabil,

deoarece libretul nu se identifică drept sumă a elementelor gramaticii muzicale, ci ca scenariu sincretic.

Suntem de acord cu teoreticieni postmoderni ai relației muzică–logos (Steven Paul Scher[85], Ulrich Weisstein[86] , Calvin Brown[87] și alții), care încearcă să deschidă o poziție strategică în muzica programatică, unde libretul îi este în întregime tributar, până în zorii atonalismului lui Arnold Schönberg (și discipolilor săi, Anton Webern și Alban Berg). Aceștia urmăresc ca textul literar să se infiltreze din ce în ce mai adânc în substanţa sunetului ca mod de organizare amplă a lucrării[88]. Definind textul operei drept hibrid, se va crea tendința de a i se influența destinul, receptarea. Rămâne să putem răspunde întrebărilor dominante, legate de relația libretistului cu sursa, dar totodată și de relația compozitorului cu libretul.

A reconstrui textul poetic, trecând prin toți pașii, într-un dialog cu formele de arhitectonică sonoră, este o formă de colaborare între cele două limbaje: natural și muzical. Sensurile limbajului muzical vor dezvolta unele condiții inedite lingvisticii, iar cele ale textului vor genera condiţii noi muzicii. Astfel, Charles William

---

85 (1936–2004) Profesor de literatură comparată.

86 (n. 1969). Profesor emerit de studii de germanistică și literatură comparată; domeniile sale de interes sunt: drama, literatura secolului XX, relațiile între literatura germană și cea anglo-saxonă.

87 (n. 1936). Primul actor de culoare recunoscut pentru cascadorii (rolurile sale ‚periculoase') la Hollywood.

88 Cf. Alison Wood: The Poetics of Libretti: Reading The Opera Works of Gwen Harwood and Larry Sitsky. Master of Arts, Research Discipline of English. School of Humanities and Social Sciences, University of Adelaide, 2007, p. 22.

Stratton[89], în tratatul său (1933), studiază sistematic elementele de structurare a muzicii clasice până în zorii Romantismului. Acesta găsește relații stabile între structura unui text și edificiul sonor. El definește astfel limbajul ca unitate dialectică între gândire și vorbire/cântare.

Activitatea intelectuală pune în relație de ordine trăirea ritmului cu alte componente ale întregului; acest ritm de text poetic, uneori cu nuanțări interogative, alteori afirmative sau concluzive, îi este atribuit libretistului; organizarea și sistematizarea lui, până la topirea în substanța muzicii, îi revine apoi compozitorului. Elaborarea acestui ingenios joc între libretist (organizatorul textului literar) și creatorul spațiului sonor (arhitectul-muzician) este însăși definiția operei. Stratton afirmă că textul, prelucrat în laboratorul libretistic, va da roade prin relația dintre elementele de structurare; opera ca gen este, în acest sens, poate prima căreia, în chip specific, i s-a cerut să preia noua structură și să modeleze apoi, prin formele muzicii, un material cu reflexe schimbate față de substanța de intrare.

Dacă în formele specifice muzicale: de sonată, trio, lied, fugă, ciaconă, de rondo (refren + cuplet), de pedală, de punte, sunt folosite elemente distinct conturate, pe un același tipar vor ieși la iveală și corespondenţele lor, de data aceasta literare. Specificul arhitecturii de sonată din muzică, conform tiparului cunoscut: expoziţie, dezvoltare, repriză, se va regăsi și în libret. Forma de Trio din muzică va cere din partea textului tot o formă de Trio (formă repetitivă,

89 Vezi lucrarea sa, Musical Methods in Modern American Poetry, publicată de Kansas State College of Agriculture and Applied Sciences.

fixă). Forma de revenire periodică a temei, cunoscută ca Rondo în muzică, este tributară revenirii, reîntoarcerii personajului, a unei situații care a preexistat în chip similar, etc.; ea va rezona cu Rondo-ul libretului. O formă de Punte (tranziție spre altă structură, stare) în muzică are o formă fixă; o formă de punte în libret, din contră, poate configura o formă liberă. Ciacona (ca și Fuga) în muzică este expresia dominantă a refrenului; personajul ei adiacent sub aspect psihologic în libret este imaginabil ca tip obsedat, care nu își poate depăși limitele, convingerile. Pedala este, pentru ambele forme, suportul așteptării, al tăcerii pline (încărcate, reflexive) sau al tăcerii ce semnifică lipsa reacției.

Expresia unei ‚conștiințe structurante'[90], atât pentru ritmul poetic, cât și pentru cel muzical, se regăsește în aceleași trei componente fundamentale: ritm, melodie și armonie. Aspectul ritmic al muzicii trebuie pus în relație cu ritmul poetic al libretului; tehnicile de compoziție propuse pentru îmbinarea celor două exprimări sunt aici destul de exacte: variațiunea continuă, dezvoltarea motivică, amplificarea sau diminuarea unităților morfologice, unitatea relațiilor dintre rimele implicate, agogicile fluctuante sau staționare (schimbarea tempo-urilor), schimbarea caracterului (bruscă sau graduală).

Dacă alegerea unei dramaturgii locale în libret implică transformarea unei elegii sonore într-o factură de marș, de exemplu (vezi Cavaleria rusticană) ori într-un imn (precum cel al Sclavilor din opera Nabucco de Verdi), meșteșugul va consta tocmai în

[90] Ibidem, pag. 93.

capacitatea compozitorului de a se adapta libretului. Limbajul textului dramaturgic se prelungeşte prin cel al textului-sunet. Textul muzical devine o oglindă; ambele texte conlucrează spre o unică strategie: exprimarea unei emoțiii, construcția unei fraze tensionate. Intonația vorbirii va răspândi o reverberaţie în sunetul orchestrei; Lamento-ul retoricii verbale va fi preluat de instrumentele aflate în apropierea lui. Imperativul, vociferarea, ca gesturi de revoltă sau implorare, vor fi prelungite în orchestră. Este vorba aici de Klang Rede (Vorbirea sunetului).

Urmărirea duetului, terțetului, ariei, recitativului generează o mișcare de conștiinţă. Versul poetic este însoțit ca de o umbră de motivul melodic personificat, conflictul între caractere se face simţit la tot pasul.

Simbolizarea poate fi manifestată ca funcție expresivă în diverse combinări între verb și efectul acustic. Sfârșitul rimelor va conlucra cu sfârșitul frazei muzicale, prin așa-zisa cadență armonică, cu sau fără ornamentarea melodiei. Dimensiunea versurilor poate fluctua, de multe ori contrazicând formele de cadență din muzica ce li se asociază. Se nasc astfel ambiguități, atât de natură sintactică, cât și semantică, ce vor trebui rezolvate expresiv de către interpreți (voci soliste, dirijor de cor/orchestră).

Disonanța ori consonanța, diatonia sau cromatica fiecărui sfârșit de vers (+ sunet orchestral corelat) vor implica un gest static sau dinamic, o grimasă, un anumit costum, o mișcare scenică adecvată, un efect oferit de lumini, adică un întreg spectru expresiv, care există în spațiul scenei. Se poate observa că o cadență de vers cu

cadența armonică se pot afla în grade variate de asimetrie, de deplasare a accentelor finale, pentru fiecare din cele două mecanisme narative. Cadența autentică (dată de relația muzicală dominantică[91] V-I) va colabora de obicei cu retorica optimistă, solară, a gestului poetic, pe câtă vreme cea plagală (a relației subdominantice IV-I) va fi legată de un gest pesimist, sumbru, de un conținut psihic întunecat, redat de gestul poetic din libret. Ce se întâmplă însă atunci când cadențele nu coincid, din cauza incompatibilității structurale, rămâne un câmp de discuție ce necesită un studiu separat. Localizarea ritmică a momentului de cadență este necesară, trebuie avută în vedere sistematic, pentru ambele configurații din spațiul numărului, scenei, tabloului, fragmentului dramaturgic respectiv. Coordonarea versului liber cu armonia muzicii se poate realiza – sub aspect interpretativ – printr-o atentă analiză de text a maestrului de cor, a dirijorului, a fiecărui artist în parte.

Rolul analizei este prin urmare esențial, fiind responsabil de veritabila punere în scenă a relației text–muzică. Sub privirile publicului, se decide dacă o producție este realizată sub aspect estetic; este vorba de dimensiunea dată de relația text→interpret→receptor. Legătura text-muzică, corelarea acestora cu un design scenografic, sunt responsabile de crearea contrastului la nivelul întregului și,

[91] În armonia limbajului tonalității (unul dintre cele mai prolifice și extinse limbaje ca spațiu temporal), acordurile se succed prin funcții, stabilind ierarhii, subordonări, relații de ordine și expresie. Astfel, I, II, III, IV, V, VI, VII sunt indicatori pentru șapte acorduri ale unei tonalități oarecare (do major este o tonalitate, re major este altă tonalitate ș.a.m.d.).

deopotrivă, de varietatea stabilită în microsegmente, care și ele, materializează substanța operei.

2.2. Despre planul regizoral, ca sursă de energie creatoare

Planul regizoral constituie un punct de plecare pentru interpretarea specifică a spectacolului. Suntem de acord cu regizorul rus Stanislavski, care a privit ansamblul construcției teatrale ca o spirală, în care elementele sunt puse corect în valoare. Deci planurile de structurare ale construcției teatrale se vor redefini, atât sub aspect dramaturgic (sunetcuvânt-dramă), cât și psihologic. Regizorul este cel care va întemeia raporturile acestui plan. Conlucrarea regizorului cu compozitorul va putea astfel răspunde unor întrebări esenţiale, privind modalitatea de realizare a spectacolului; această conlucrare presupune prezența compozitorului la proiectul de spectacol. Pentru compozitor, o astfel de muncă limpezește raporturile logice, instituite în spațiul de regie, întrucât el va studia în același timp textul dramaturgic, va privi atent elementele planului regizoral, va descoperi noi semnificații activității sale de realizator al partiturii. El se confruntă astfel cu rolul unui regizor secund. Concepția regizorală este corelată cu un proces creator riguros care, în lucrarea Munca actorului cu sine însuși, apare sub denumirea de „Sistem al lui Stanislavski."[92] Drumul de la general la aspectele particulare ale

[92] Stanislavski: Munca actorului cu sine însuşi, Ed. de Stat pt. literatură şi artă, Bucureşti, 1951, p. 11.

concepției regizorale pretinde o conlucrare a tuturor participanţilor, în același impuls creativ; actorii se adaugă și ei regizorului și, într-un mod indirect, compozitorului. Destinul reprezentării scenice depinde de acest lanț uman unitar. Manifestarea spectacolului poate fi mijlocită de un aparat scenic extins: cor, voci soliste, amplificarea și distorsionarea vocilor (prin intermediul unui soft de computer special), sinteze ale timbralităților implicate, producerea distorsiunii ori consonanței sonore în relație cu mediul optic: lumini care se aprind ori se sting, în funcție de caracterul personajului. Limbajul este prezent tocmai prin combinarea unor forme de expresie cu proveniențe diferite.

Dacă spectacolul de operă este structurat în secțiuni, precum acte și tablouri, în scene, muzica este cea care îi oferă culoare; este o culoare aleasă în funcție de obiectivul scenei, de personaje, de cine sunt ei[93], de intențiile și acțiunile lor care, evident, sunt născute prin limbaj. Deci trebuie lucrat în libretizare la potrivirea dintre limbajul natural și cel muzical. Însă această potrivire nu poate avea loc dacă substanța libretului nu are resurse suficiente poetice și actoricești. Aceste proprietăți sunt singurele ce pot dovedi valențele libretului muzicii de operă.

[93] Cf. Ivana Chubbuck: Puterea actorului. Metoda Chubbuck, Ed. Quality Books, București, 2007, p. 105.

Capitolul 3

CÂTEVA REPERE DESPRE PROFILUL LUI A.VIERU, CREATOR PREGNANT AL SECOLULUI XX

3.1. Scurtă biografie a compozitorului

„Nu-i totul să aparții veacului. Și descendenții aparțin. Totul e să creezi în spiritul veacului, nu numai să-l înțelegi și să fii astfel în mijlocul lui...”[94]

Anatol Vieru

Născut la Iași în 1926, Anatol Vieru s-a afirmat ca unul dintre compozitorii de anvergură ai celei de-a doua generații după George Enescu. Studiile de început și le-a făcut la București (1946–1951), ca după aceea să primească o bursă de aspirantură la Moscova, unde l-a avut ca mentor pe renumitul compozitor georgian Aram Haciaturian[95]. A fost participant activ al Școlii de la Darmstadt[96], unde a reprezentat prima avangardă românească după 1944. După

[94] Anatol Vieru – Jurnal, Revista Muzica, Anul XV, nr.1 (57), 2004, p. 6.

[95] (1903–1978).

[96] Cea mai importantă Școală a Avangardei europene, inițiată de cele mai luminate minți ale componisticii secolului XX. Arnold Schönberg a fost cel care a pus piatra de temelie a Școlii în 1946, secondat de personalități precum: Theodor Adorno, Anton Webern, John Cage, Morton Feldman, Karl Heinz Stockhausen, Luigi Nono, Pierre Boulez, Mauricio Kagel, Bruno Maderna, Iannis Xenakis și alții.

revenirea în țară – în urma unei burse DAAD în Berlin – a devenit doctor[97] în muzicologie al Universității din Cluj. A fost angajat ca dirijor[98] la Teatrul Național din București[99], ca redactor al Revistei Muzica[100] (a Uniunii Muzicologilor și Compozitorilor din România), a predat disciplinele compoziție (orchestrație) la Universitatea de Muzică din București, din anul 1955 până în anul în care s-a stins din viață, 1998. A fost premiat internațional pentru compozițiile sale[101], i-a fost acordat premiul Herder (1986) al Universității din Viena, pentru activitatea sa teoretică și muzicologică. A predat cursuri și a susținut conferințe în universități importante din Europa[102], Ierusalim, Canada și America[103]. A compus peste 150 de lucrări muzicale în toate genurile[307], având de asemenea o intensă activitate publicistică[104]. A compus și muzică de film[105], care, cum vom vedea,

---

[97] Teza sa, intitulată „De la moduri la un model de gândire intervalică", este una dintre lucrările de autentică valoare și modernitate, fiind apreciată ca vârf de lance printre teoriile care folosesc un model matematic în explicarea muzicii.

[98] Este referențial, pentru cultura românească a anilor '70, ciclul de concerte pe care l-a dirijat, sub denumirea „Muzici paralele", investigând și prezentând creația unor compozitori contemporani cu el la Filarmonica „George Enescu".

[99] (1947–1950).

[100] (1950–1951).

[101] Mă refer la Premiul de Stat (România, 1949), la Premiul Reine Marie José (Elveția, 1962), la Premiul Koussevitsky (America/Washington, 1966).

[102] Conservatorul din Moscova, Conservatorul din Sofia.

[103] Juillard School New York, University of Music Chicago, The Sarah Lawrence College Bronxville. [307] A compus lucrări camerale, concerte instrumentale, lucrări vocal-simfonice, simfonii, opere, lucrări de muzică electronică.

[104] Cărți precum Cuvinte despre Sunete (Editura Muzicală, 1993), articole și studii de specialitate în Revista Muzica, de-a lungul mai multor ani, începând cu 1965.

[105] Coloana sonoră pentru filmele: Ciucurencu (1964), regia Erich Nussbaum; Procesul alb (1965), regia Iulian Mihu; Brâncuși la Târgu Jiu (1966), regia Erich Nussbaum; Soarele negru (1968), regia Slavomir Popovici; Felix și

are corespondențe organice cu muzica de scenă pe care o concepe. A murit pe neașteptate, în urma unei operații, la data de 8 octombrie 1998. A fost înmormântat la Cimitirul Evreiesc din București.

3.2. O trecere în revistă a gândirii, concepţiilor, judecății sale estetice

Personalitate complexă, refuzându-se clasificărilor, Anatol Vieru s-a încadrat în secolul XX și, în același timp, s-a distanțat de el, fiind imprevizibil și ireductibil: „Am derutat și am decepționat de multe ori, m-am refuzat ștampilelor: cei care mă considerau cronicar muzical, au aflat că sunt dirijor; cei care mă credeau autor de coruri, au aflat că scriu și muzică simfonică. Conservatorii (sau chiar Conservatorul) m-au socotit uneori avangardist sau chiar iconoclast; s-a putut vedea însă cât de adânc sunt atașat tradiției... Omul trebuie să se găsească pe sine și sunt inevitabile anumite căutări, ezitări, pierderi de energie, cu atât mai mult, cu cât ceea ce părea pe moment pierdere de energie, poate să se dovedească a fi o găsire esențială și, dimpotrivă, ceea ce face zgomot pe moment, poate să fie o deșertăciune în fond... Pentru mine, reușita artistului ține mai puțin de talentul său (talentul și meșteșugul sunt sine qua non), cât de caracterul său, de viziunea artistului, de etica sa. Artistul trebuie să facă din succes aripi, iar din insucces, îndârjire”.[106]

Otilia (1974), regia Iulian Mihu; Marele singuratic (1976), regia Iulian Mihu; Întoarcerea lui VodăLăpușneanu (1979), regia Malvina Urșianu.

[106] Adrian Georgescu – Convorbiri cu compozitorul Anatol Vieru, Revista Nr. 14, plus minus, nr. 88, 10 oct. 2015.

Vieru s-a aflat în spațiul interdisciplinar al cunoașterii, a reflectat asupra faptelor intelectuale produse de cultura universală, în momente diferite ale istoriei. O temă a cercetărilor sale a fost înțelegerea relaţiei timp-spațiu[107], care afectează dimensionarea muzicii. În urma concluziilor la care ajunge în urma contemplării timpului, el oferă răspunsuri cu privire la nașterea, evoluția și dispariția formelor muzicii. Noutatea teoriei sale faţă de teorii tradiţionale[108] privind formele muzicale, naște forme-concept, precum cele de sită, de clepsidră, de ecran, de scoică etc., respectiv facturi morfologice cu care acestea sunt asociate: efemeridele și continuum-ul sonor.

Obținând un dialog interactiv cu noile sale concepte, pe care le va transforma în sunet, distingem limpede cum în structurările sale, ideile se transformă în forme: „Forma se naște odată cu muzica, – muzica, odată cu forma; fiecare din ele ajută la zămislirea celeilalte. Forma nu se naște în abstract; oricât de arhetipală, ea îmbrățișează concretul, se colorează de el. Vorbind componistic, concretul muzical nu există în afara formei; el plânge după formă (tot așa, în muzica

[107] În cel de-al II-lea volum al Cărții modurilor, el tratează temporalitatea în muzică. Gândirea modală se află în afara timpului. În momentul în care este turnată într-o formă muzicală, ea devine temporală. Sunt descrise „posibilitățile de a așeza în timp structurile spațiale, create pornind de la moduri. Vieru tratează separat timpul și spațiul. Elementul comun este trecerea dintre discontinuitate spre continuitate, sentimentul timpului născându-se din discontinuitate. Timpul este prilej de reflecție asupra condiției umane, el determină forma muzicală… Timpul nu mai constituie doar un cadru, ci devine însăși tema muzicală, chiar forma, după cum se exprimă autorul: Musical Form is another face of musical time”.

[108] Mă refer la teoriile secolului al XIX-lea despre formă și până la teorii evoluate din secolul XX.

pentru orchestră, muzica nu se orchestrează, ci se naște în orchestră)… Există un joc între formă și muzică, între micro și macrostructură, pe care îl reglează compozitorul, după o anumită strategie. Rareori macro și microstructura sunt la fel de active tot timpul; o anumită redundanță, o comoditate, o lenevie binecuvântată, își spun și ele cuvântul în artă. Compozitorul are de adus forma muzicală în planul sensibilului; între schematismul unei forme evidente, dar goale, și meandrele unei forme ce nu se mai aude deloc, compozitorul reglează o întreagă scară de determinări; cu cât necesitățile acestor determinări sunt mai puternice, iar rezolvările lor mai elegante, cu atât organismul muzical este mai peren” [109].

Vieru se ocupă de cazul ‚spațializării timpului muzical' în studiul Tăcerea, ca o sculptare a sunetului[110], unde definește felul în care se transformă momentul-temporal într-o oglindă fenomenală a sa: momentul-spațial. El ‚personalizează' scările sonore, susținând că atașarea intervalelor muzicale sunetelor se referă la spațiu: „Mi-am propus să izolez pe cât posibil temporalul de spațial, pentru ca astfel să întăresc pe fiecare prin celălalt. Mi-am propus să palpez acea vână care ne dă pulsul timpului și senzația spațiului, căutând să isc astfel fiorul care pune în contact omul cu veșnicia și nemărginirea… Scriind muzica la filmul Brâncuși (1966), am conceput un acord care îngheață. Înghețarea muzicii într-un bloc statuar a avut ca scop

[109] Anatol Vieru – În domeniul formei muzicale, Studii de muzicologie, vol. 8, Ed. Muzicală, București, 1972, pag. 154.
[110] Amplificând și mai didactic o prelegere pe care compozitorul a susținut-o la Juilliard School din New York (1968).

dezghețarea ei în altă direcție. Acest bloc este cioplit și analizat la fel cum se taie o sculptură dintr-un bloc de materie; sculptura e rezultatul eliminării din materie a ceea ce este de prisos. S-ar putea spune că în sculptură, materia e roasă de goluri, iar golurile sunt cioplite de către materie; la fel în muzică: sunetele sunt roase de pauze, iar tăcerea e îngrădită de sunete. Acum, însă, tăcerea devine un fenomen complex, în care ceea ce se numește [...] pauză generală, reprezintă doar unul din aspecte... Acum îmi puneam problema a articula pauzele cu sunetele, a îngloba tăcerea în muzică... Timpul va rezulta din eroziunea blocului sonor. Trecerea lui spre tăcere, a tăcerii spre el, întreruperea lui, eliminarea unor frecvențe (ca în muzica electronică), toate acestea vor naște timp. Și aceasta se va întâmpla printr-o sculptare[111] a materialului sonor... Aici intervine necesitatea unei temperări a sistemului de nuanțe, a unei dispuneri în trepte a nuanțelor, în care treapta cea mai de jos să fie tăcerea (pauza)” [112].

---

[111] Lucrarea Scene nocturne pentru două coruri a cappella, pe versuri de Frederico Garcia Lorca (1964), pune în expresie sonoră pentru prima dată această nouă teză: palparea timpului și spațiului prin muzică. Din punct de vedere componistic și interpretativ, această lucrare este considerată de critica muzicală o compoziție revoluționară (apud Diana Vodă-Nuțeanu – Aspecte ale dramaturgiei în suita corală Scene nocturne de Anatol Vieru, Revista Muzica, nr.4/2000, Editura Muzicală a Compozitorilor și Muzicologilor, București, 2000, p. 22). Vieru o caracterizează astfel: „Întreaga piesă este o integrare lentă în timp și mișcare, o tranziție lentă de la imobilitatea hieratică, la istoria violentă și pasionată a Spaniei... Nocturnele mele nu sunt simple transpuneri în muzică, ci turnarea în tipare muzicale a unui univers alcătuit din imagini și cuvinte; sunt un acompaniament la pânzele lui Goya și la poeziile lui Lorca”.

[112] Anatol Vieru – Tăcerea, ca o sculptare a sunetului, Revista Muzica nr. 3/1970, Editura Muzicală a Compozitorilor și Muzicologilor, București, 1970, pp. 15.

În mod similar a gândit forma muzicii în Simfonia I, Odă Tăcerii, compusă în 1966 și orchestrată în 1967. Oda și Trepte ale Tăcerii (scrisă tot în 1966, pentru cvartet de coarde și un percuționist) sunt cele două lucrări ale tăcerii – esențiale în șirul lucrărilor compozitorului.

Compozitorul explică extensiv poetica acestei ‚tăceri'[113] trecând la asocieri de imagini validate de o gramatică muzicală; el accentuează faptul că nu este vorba despre acea muzică a tăcerii, a sunetelor rarefiate, care a devenit o manieră și o manie pentru unii compozitori din trecutul deceniu. Aici are loc o revenire la elementele esențiale ale muzicii; cu mijloace puține, pe care culoarea timbrală are scopul de a le pune în relief, este generată o mare compoziție simfonică, zgârcită în vocabular[114] și bogată în articulații. Partea I a acesteia îi va da și numele de Odă Tăcerii. Muzica filmului scris cu un an înainte (Brâncuși la Tg. Jiu) a prilejuit conceperea acestui bloc sonor; nu avem aici ceea ce s-ar putea numi amorf cluster (o aglomerație de sunete), ci o structură ce condensează multe proprietăți; autorul consideră că acest imens bloc sonor este înghețarea statuară ('în afară de timp') a întregii sale muzici anterioare[115].

---

[113] Ibid., pp. 15.

[114] Elementele ei sunt doar un mare bloc sonor din 61 de sunete și nuanțele forte, piano și pauză, prin care acest bloc intră în timp.

[115] Ascultat în totalitatea sa, acest bloc sonor are o tensiune teribilă, datorată între altele și microtoniei sunetelor, plasate la un interval mai mic decât semitonul (jumătatea de ton). Însă, ca și în holografie, parcelele diferite ale blocului sonor au proprietatea de a reproduce structura de bază a întregului; de aceea, prin analizarea lui în timp, adică înfățișarea separată și combinată a diferitelor fragmente din bloc, urechea muzicală a ascultătorului îl pătrunde treptat (în

Lucrarea este la propriu un imens decrescendo compus, o cucerire a tăcerii, o odă a ei.

Analogia cu arta sculpturii este evidentă: într-un mare bloc se taie golurile. Ca și în sculptură, totul e în alb-negru; culorile sunt neesențiale, intensitatea luminii reprezintă elementul esențial, care analizează spațiul. În această cucerire sonoră a tăcerii, blocul sonor înaintează cu pași ‚gigantici'.

Contrar primei părți – care era un studiu de spațiu muzical –, în partea a II-a avem de-a face cu o aprofundare a percepției timpului[116] în muzică. Aspectul psihologic al acestei muzici constă probabil din aceea că țâșnirile violente și scurte se exclud din timp prin însăși scurtimea lor violentă, în timp ce zvonurile îndelungi în pianissimo se exclud din timp (din conștiința noastră temporală) tocmai prin aspectul lor insinuant, prin faptul că sunt în surdină și noi încetăm a le observa.

Articulația în timp a acestor durate[117] are loc prin aceeași tehnică combinatorie (în sens matematic[322]), prin trecerea treptată de la acumularea de durate mari la acumularea de durate scurte. Partea

---

timp); ori deosebirea între această concepție și ceea ce s-a numit tașism ('tache' = pată) este tocmai structura modală intonativă, melodică, a blocului sonor din Odă Tăcerii.

116 Aici sunt puse în opoziție două feluri de durate: unele foarte mici (mai mici sau egale cu o secundă), care sunt exprimate în forte, ca niște țâșniri de lumini de magneziu (‚blitzuri') și altele foarte lungi, insidioase, în piano, un fel de brumuri, de sunete de fond, ca cele pe care omul de azi le ascultă mereu, în mediul ambiant sau în contact cu aparatele electronice de care se folosește la tot pasul.

117 Evident că aceste durate se colorează (prin orchestrație, prin timbruri), dar diferitele timbruri nu fac decât să dea ființă sonoră în mod riguros unor durate. 322 ca și în partea I a Simfoniei.

a III-a folosește și durate medii. Simfonia se termină printr-o opoziție de durate foarte scurte, țâșnite la alămuri, cu pauze lungi și lovituri de gonguri.

Cele patru părți ale simfoniei se cântă fără întrerupere. Întreaga lucrare, în alb-negru, năzuiește către monumental și se desfășoară pe dimensiuni contradictorii, tragice, ale existenței omului.

O aceeași tendință de a atinge spațiu-timpul prin muzică, s-a exprimat în lucrările ulterioare Odei Tăcerii. Este vorba de Clepsidrele I, II (1969–71), Ecran (1970), Orologii (1970), de Sita lui Eratostene (cu numere-personaj, apărând prin multiplii lor în casete-timp).

Fred Popovici consideră Odă Tăcerii drept începutul unei noi faze și, în același timp, o culme a drumului parcurs până aici, asociind spațiul cu timpul, care este dimensiunea fundamentală a muzicii: „El topește aceste două categorii fundamentale într-o singură dimensiune, pe care o face să acționeze asupra sensibilității noastre auditive”.[118]

Liviu Glodeanu[119] accentuează următoarele: „Aproape fiecare dintre lucrările sale a apărut cu o amprentă de inedit, dacă nu chiar ca o îndrăzneală de limbaj, sonoritate, stil, integrându-se apoi firesc în suita de creații definitorii pentru profilul compozitorului, momente de seamă pentru arta noastră din ultimele decenii… Cu o viziune

[118] Fred Popovici – Anatol Vieru Profil, Muzica nr. 4, 1981, Ed, Muzicală, București, pag. 42.

[119] Vezi Liviu Glodeanu – Caiet-program al Filarmonicii „George Enescu”, București, 1 și 2 febr.1976, pp. 3, 4 (Este vorba de Caietul-program al concertului Filarmonicii „George Enescu” din 1 și 2 februarie 1976, în care sa cântat această simfonie).

autentică asupra fenomenului sonor, Vieru disecă lucid, reorganizează sever componentele și își alcătuiește, cu un vocabular aparent rigid, o sintaxă specifică, proprie. Aproape miraculos depășește însă ariditatea unor consecvențe de construcție, pentru a păși din domeniul rigorii raționale în cel al senzațiilor, al fluxurilor afective. Arhitectonica primește plasticitate, devine sugestivă, și, în pofida unei sobrietăți a efuziunilor, nu pierde nimic din ceea ce sensibilitatea muzicianului, rafinată în cizelarea discursului, poate să-i adauge: vigoare, nerv ritmic, dozare a interesului în timp, colorit"[120].

În aceeași perioadă, s-a născut și cealaltă lucrare legată de ‚tăcere': Trepte ale Tăcerii pentru cvartet de coarde și percuție (1966). După cum scrie însuși autorul, Odă Tăcerii poate fi considerată o formă închisă, o simfonie, în care partea I este un bloc sculptat, în timp ce Trepte ale Tăcerii e o formă deschisă, care se naște printr-o înlănțuire de segmente de timp, ce devin din ce în ce mai mari. Este o formă care crește la infinit[121]. Coregrafa Anna Sokolow a creat un balet, pornind de la această compoziție[122].

Ajungem acum la două lucrări importante în evoluția autorului: Clepsidrele I[123] și II[124], caracterizate de Vieru astfel: „Clepsidra II a fost compusă în 1970, ca replică la prima clepsidră. În cazul de

---

120 Ibid..

121 Avem o notiță în engleză a autorului, din care aflăm că „forte, piano, rests (pauses) are different steps between absolute silence and full presence of the musical material. That is why this work is called: Steps of Silence".

122 Anna Sokolow a prezentat acest balet la Utah, New York și Londra.

123 (1968–'69).

124 (1970–'72).

față, e vorba nu numai de o Clepsidră II, ci și de una secundă, adică derivată, având o mai mică putere de generalitate decât întâia clepsidră. Am compus aceste clepsidre sau ceasornice de nisip, pentru a crea imaginea muzicală a scurgerii timpului, fără început și fără sfârșit. E vorba de o pânză muzicală, în care schimbările de stare sunt aproape imperceptibile și a cărei ascultare cere o mare răbdare sau putere de contemplație, la fel ca și observarea cu privirea ațintită a schimbării poziției lunii pe cer. Pânza perpetuă este jalonată de efemeride cu mai puțină substanță muzicală, care ne ajută, ca și norii de pe cer, să observăm schimbarea poziției astrului. Între efemeride mai există și un instrument solo, cu și mai rarefiată substanță muzicală. Solii și efemeridele capătă culoarea sau ethosul muzical al pânzei muzicale, care este numai substanță muzicală condensată. Clepsidra I este oarbă, dacă pot spune astfel; substanța muzicală, aceeași ca în Odă Tăcerii, era dură și fărâmicioasă ca nisipul. Efemeridele reprezentau activități ale orchestrei, iar solo-ul de iluzorie strălucire aparținea trompetei. În Clepsidra II, efemeridele se cântă de către un cor, iar solourile sunt emise de nai și țambal. De ce? Fiindcă ethosul perpetuului muzical se întemeiază pe modul de șase sunete, pe care l-am numit modul Mioriței [...] Pe această curgere cristalină, corul cântă și vorbește texte populare: balade, colinde, strigături, cimilituri, frânturi din oceanul creației folclorice. Între efemeride și orchestră, are loc un schimb de lumină și căldură. Împreună cu solourile de nai, care își întind sunetele peste timpul clepsidrei, toate acestea dau o muzică ce poate părea pictură la

suprafață, dar care este înainte de toate o mare cântare modală” (11 iunie, 1975).

Ca o referință conexă la poetica Clepsidrelor, Fred Popovici vorbește despre „un timp care se străduiește să se nască, dar care nu reușește să reprezinte decât o nondurată suspendată în vid, peste care se suprapun efemeridele – evenimente încredințate trompetei solo și restului orchestrei[125], în Clepsidra I... „Antica viziune asupra imuabilității timpului a lui Zenon este readusă prin perpetuumul atemporal al orchestrei, în Clepsidra II”.[331]

Sita lui Eratostene pentru clarinet, vioară, violă, cello și pian (1969) s-a dovedit a fi nu numai o piesă, ci imaginarea unei forme[126] muzicale. Algoritmul lui Eratostene[127], care impune un filtru al numerelor prime[128], generează personajele unui teatru fără scenă. În situațiile sonore din Sita lui Eratostene, asistăm la un set de imagini ‚interioare’, ce se vor converti în caractere exterioare, respectiv în chipuri sonore conflictuale – potrivite de autor unele față de altele) prin evenimente cu grade diferențiate de pregnanță.

---

[125] Ana Szilágyi scrie despre cele 3 straturi în Clepsidra I: în primul strat, 24 de cordari cântă în cerc, simbolizând cele 24 de ore ale unei zile (amintind de piesa lui Stockhausen, Zyklus); al II-lea strat aduce efemeridele – evenimente scurte, spontane, urmate de pauze, reprezentate de diferite timbruri: murmur, păsări și lanțuri, foșnet, beton și oțel; în al III-lea strat, trompeta umple spațiul dintre efemeride. Cf. Ana Szilágyi – Der Komponist Anatol Vieru im Kontext der rumänischen Musik in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien, 2007, p. 64. [331] Fred Popovici – op. cit., pag. 45.

[126] A distribuirii pregnanțelor (a duratelor pregnante).

[127] 276–194 î. H., matematician grec, astrolog, filosof, poet, filolog, geograf.

[128] Multiplii numerelor prime sunt lăsați să treacă prin sită, în timp ce numerele prime rămân, în ordinea apariției lor.

A încerca mai multe ‚alegeri' este miza și s-a referit la un principiu generator, prezent în Sita lui Eratostene. Vieru denumește această piesă „un teatru absurd intrinsec, care se poate lipsi de scenă; scena este în muzica însăși. Dar este un teatru al absurdului în tradiție românească (Caragiale, Urmuz, Tzara, Ionesco, Sorescu); nu este vorba de o artă absurdă, ci de o realitate absurdă. Este teatrul realist al unei realități absurde... Umorul este conținutul, însăși structura: desfășurarea implacabilă a multiplilor numerelor prime este placată pe fragmente de viață... În această compoziție, există similitudini cu textele coerente exprimate în cuvinte". Monologul interior al lui Iona – personajul operei lui Vieru pe care îl analizăm mai departe – se petrece asemenea celor ale Sitei lui Eratostene: în absența scenei; ordinea acțiunilor lui este reprodusă ca o stare continuă, în mintea personajului. Așadar, vom citi în mintea lui Iona ceea ce fiecare din noi auzim că el ne transmite; este un întreg narativ indivizibil, ce nu se raportează deloc la mișcarea scenică, la senzațiile provocate de regulă de ea. O analogie puternică este exprimată și în varietatea oferită de ‚casetele-timp'; acestea sunt subansambluri semantice, care relevă multitudinea câmpurilor construite în jurul fiecărui personaj în această Sită[338]. Iată casetele-timp și corelarea lor cu ciurul numerelor prime (exemplul 1).

Exemplul 1
(Diagrama organizării evenimentelor în lucrarea Sita lui Eratostene)

ROL VIERU

CRIBLE D'ÉRATOSTHÈNE
(1969)

I x)	II x)	III x)	IV x)
1	2	103	—o „absent"
2	3	68	~ „calme"
3	5	41	„brutal"
4	7	26	„nerveux"
5	11	18	Beethoven „Mondschein Sonate"
6	13	15	Sarasate „Zigeunerweise"
7	17	12	Mozart „Klarinette Konzert"
8	19	10	Beethoven - Trio für Streicher
9	23	8	Bach - Cello Partite
10	29	7	Vieru - „Kampf gegen die Trägheit"
11	31	6	Eugen Ionesco - „Les chaises"
12	37	5	A. Rațiu - „Quintett per Musica Nova"
13	41	5	applaudissement
14	43	4	sifflement
15	47	4	rire
16	53	3	respiration bruiteuse
17	59	3	«RRR» (comme „Rossini")
18	61	3	«tztztz» (doute, désaccord, indignation)
19	67	3	«ZZZ» (comme „Zanzibar")
20	71	2	«hhh» (grasseiller)
21	73	2	«www» (comme „Venger")
22	79	2	«ffff» (comme „philosophe")
23	83	2	«mmm» (avec la bouche fermée)
24	89	2	«sss» (comme „Sauvage")
25	97	2	«Sh» (Chuchotement)
26	101	2	«Wa» (comme „Vaillant")
27	103	2	«etc» („et coetera")
28	107	1	«A»
29	109	1	«ö» (comme „oeil")
30	113	1	«D» (comme „Bagdad")
31	127	1	bruit doux de poupée musicale
32	131	1	«B» (comme „Shish-Kébab")
33	137	1	«O» („O, temps suspends ton vol")
34	139	1	«N»
35	149	1	«oui» (en français)
36	151	1	«ja» (in deutsch)
37	157	1	«é» (comme „étonné")
38	163	1	«Reï!» (convocation de quelqu'un)
39	167	1	«P» (comme „nappe")
40	173	1	«T» (comme „chatte")
41	179	1	«va» („va t'en")
42	181	1	«K» (comme „bac")
43	193	1	«aou» (exclamation de douleur)
44	197	1	frapper violemment avec les pieds
45	199	1	le clarinétiste se lève

x) I — Numéros d'ordre
II — Nombres premiers (vocabulaire)
III — Fréquences pour un texte de 206 caisses-temps
IV — personnages musicaux

Caisses temps	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
Personnages		2	3	2^2	5	2, 3	7	2^3	3^2	2, 5	11	2^2, 3	13	2, 7	3, 5	2^4	17	$2 \cdot 3^2$	19	2^2, 5	3, 7	2, 11	23

Capitolul 4

CREAȚIA DE OPERĂ A LUI ANATOL VIERU

În ultima perioadă a vieții, preocuparea[129] pentru genul liric a sporit. Vieru dă la iveală câteva creații remarcabile în repertoriul de operă românesc și universal, însă terenul acestora este pregătit de câteva opusuri. Edificatoare în acest sens este Suita pentru două coruri a cappella Scene nocturne (1964), pe versuri de Frederico Garcia Lorca, conținând cinci părți (Țipăt, Coridor, Iazuri, Cântec de mișcare, Surpriza, Pe negândite, Clopotele individualizate). Autorul este interesat de Sprechgesang și Sprechstimme (de vorbirea-cântată și cântarea vorbită), așa cum apar acestea la predecesori ca Schönberg, în lucrări precum Erwartung sau Pierrot Lunaire: „Faptul că în aceste piese emisia sunetului oscilează între cântec și vorbire, mediind cele două contraste printr-o simbioză, este desigur dovada căutărilor de a lega cuvântul, elementul de limbă, cu intonația, elementul sonor... Această sudare este atât de intimă, încât întreaga muzică a

[129] Această activitate a fost pregătită de numeroase compoziții (în care apare vocea umană): Oratoriul „Miorița" (1956), Muzică pentru Bacovia și Labiș (1959–1963) pentru tenor, mezzosoprană, clarinet, vioară, pian și flaut solo, Patru unghiuri din care am văzut Florența (1973) cu voce de soprană, pian, clavecin și percuție (Gaudeamus, Dantelele acoperișurilor, Oglinzi, Cercuri care se depărtează), Psalm 91 (1983) pentru orgă, bariton, cello și contrabas.

scenelor nu este decât amplificarea cuvintelor și sensurilor. Ideile capătă consistență sonoră, cuvintele primesc valoare în spațiu. Piesele aproape ies din arta muzicii, constituindu-se într-o formă de exprimare intermediară... Impresia produsă de audierea lor poate fi asemănată cu cea avută la un spectacol dramatic. Ideile exprimate în conflicte desfășurate într-un cadru scenic, cu o mișcare vizuală, par a fi aici miraculos transpuse într-un cadru cu mișcare sonoră. Cuvintele alunecă în sunete, în culori, se amplifică în reluări, se pierd în ecouri, sensurile capătă dimensiuni, densitate, materialitate chiar, se nasc și evoluează în timp... Sunt preocupări privind modalități de percepere spațială a muzicii, de permanentizare ori anulare a senzației timp..." [130] În această plenitudine a sincretismului – deocamdată sugerat – se poate vorbi și de un libret abstract, ce face ca acțiunea personajului să fie transferată din cântare în rostire/șoptire (articulată pe diferite grade); este libretul premergător unui format de libret tradițional, realist, exprimat în cuvinte și acțiune. Atunci când cuvintele devin Sprechgesang în sunet, putem vorbi de libret în libret. O pertinentă caracterizare a acestei lucrări corale, ca premergătoare creației de operă a compozitorului, o face Octavian Lazăr Cosma: „Versurile lui Frederico Garcia Lorca sunt astfel dispuse, încât trasează un arc dramatic de la Țipăt, din prima scenă, la Clopote, ultima, fiecare din cele șapte, care compun întregul, având o funcție bine determinată în susținerea tensiunii, a cărei

[130] Liviu Glodeanu – Scene nocturne pentru două coruri a cappella de Anatol Vieru, Revista Muzica nr. 1, 1968, Ed. Muzicală, București, pag. 18 și 19.

zvâcnire finală va fi lovitura de grație, pe cât de necruțătoare, pe atât de implacabilă. Sensul poemelor, limpede individualizate, se înscrie logic pe scara întregului, de la epic și liric, către dramatic și tragic, într-o metamorfozare ce nu deconspiră granițe. Într-un plan mai abstract, traseul pornește dinspre vag spre concret, de la indefinit la definit, de la viață la moarte. Gânditorul Anatol Vieru operează cu metafore decupate din scrierile autorului spaniol, într-o manieră care incită la meditație, sugerând stări și idei cu peremptorie trimitere la stări actuale... Scene nocturne i-au dat prilejul compozitorului să realizeze mult râvnita sinteză a cântării vorbite și a vorbirii cântate..." [131]

Redăm ordinea apariției operelor și felul în care au fost reprezentate:

- Opera Iona (1972–1976), după piesa omonimă a lui Marin Sorescu[132]
- Opera tragico-satirică Praznicul calicilor (1978–1981), după piesa lui Mihail Sorbul[133]
- Schițele lirice Telegrame (1982–1983), Temă și variațiuni (1983), după Ion Luca Caragiale[134]

[131] Octavian Lazăr Cosma – Fața necunoscută a lui Ianus: A. Vieru – creația de operă, Revista Muzica nr. 1, 1991, Ed. Muzicală, București, pag. 59.

[132] prima audiție la 31 octombrie 1976, Orchestra Radioteleviziunii Române, dirijor Ludovic Bács.

[133] montată la Berlin, la 10 octombrie 1990, iar la București, cântată în versiune de concert, de către Orchestra Radio, dirijată de Ludovic Bács, la 24 iunie 1984, cu titlul schimbat în Pedeapsa.

[134] prima audiție la 8 noiembrie 1983, Filarmonica „George Enescu", București, Sala Mică a Ateneului, dirijor Anatol Vieru.

– Schița lirică Un pedagog de școală nouă (1983–1984), după Ion Luca Caragiale[135]
– Opera-clepsidră Ultimele zile, ultimele ore (1990–1995), după tragedia „Mozart și Salieri” de Alexandr Sergheevici Pușkin și drama „Ultimele zile” de Mihail Bulgakov[136]

Iată ce spune însuși autorul despre constituirea vocabularului operei: „Oricine scrie o operă și, poate, oricine scrie muzică vocală, azi, mai mult decât oricând, stă în fața aceleiași probleme fundamentale: jocul dintre cântare și vorbire, precum și balansul dintre timpul muzicii și cel al cuvântului; prima este o problemă de spațiu și materie, a doua – o problemă de timp și mișcare; amândouă se îmbină în modul cel mai intim”.[137] Și tot el se exprimă, de data aceasta în privința libretului: „Toate aceste texte dramatice cărora le-am dat muzica mea, au fost monologuri ale mele. Fiecare dintre ele este un amestec de tragic și comic; tragedie în fond, comedie în formă. Unitatea lor o dă tonul, atitudinea autorului”.[138] Referitor la ponderea tragicului în creația artistică și în primul rând în operă, suntem de acord cu afirmația lui Radu Gheciu: „Continua remodelare

[135] prima audiție la 7 aprilie 1987, dirijor Anatol Vieru, iar la 5 martie 2002, premiera la Opera Comică din București, formând un diptic cu „D'ale lu' Nenea Iancu” (joc coregrafic).

[136] prima audiție la 25 noiembrie 2000, la posturile de radio România Cultural și România Muzical, cu Orchestra de Cameră a Radiodifuziunii Române, dirijată de Ludovic Bács.

[137] Anatol Vieru – Cuvinte despre sunete, Ed. Cartea Românească, București, 1994, pag. 51.

[138] Laura Manolache – Anatol Vieru, Revista Muzica nr. 2, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1996, pag. 23.

a tragediei în operă este parte a personalității culturii (culturilor) europene”.[139]

Acordând acum atenție și altor zone, prin care Vieru își gândește libretele operelor, vom vedea că el nu rămâne neutru față de provocările politicului. Susținând prin componentele suflului său artistic o muzică neaservită, Vieru nu putea rămâne imun la presiunile exercitate de fața demagogică a politicului, din anii predecembriști, în toate aspectele vieții. Prin urmare, un aspect important al conduitei sale – cu extinderi efective și în perimetrul creației de operă – îl constituie rezistența față de regimul politic, care-l ‚implica' pe fiecare cetățean ‚la construirea spiritului epocii'. La o anchetă atentă, s-a observat, în diferite rânduri, că formula de utilizare a limbajului culturii elevate era, în regimul comunist, interzisă. Orizontul lumii de atunci nu permitea ca această cultură să intre în limbajul ‚de lemn', pe care cu ușurință îl recunoaștem astăzi ca pe o etichetă aparținând timpului respectiv; el frapează prin limitare, în momentul prezent, pentru că instrumentele de evaluare estetică și ideologică sunt altele; atunci însă, proletcultismul nivela resursele reale ale limbajului creativ. Unii intelectuali realizau limitările acestui limbaj, în timp ce alții pactizau cu suflul populist propus de acesta. Vieru făcea parte din prima categorie. El nu putea să adere la reeditarea limbii de lemn, ce impunea creatorului de artă norme și legi cu care nu ar fi putut rezona. Din numeroasele sale lucrări, revolta față de

---

[139] Radu Gheciu – Melpomene, Erato, Euterpe, Ed. Eminescu, București, 1990, pag. 8.

o ideologie a carurilor de lemn, respira prin răspunsuri decisive. Astfel, încă din Simfonia a V-a pentru cor și orchestră pe versuri de Mihai Eminescu (1984–1985)[140], autorul a lansat un mesaj de avertizare asupra regimului comunist, totalitar. Se poate bănui acest lucru dacă ne gândim la tăcerea plină de sens, care s-a așternut în sala de concert la prima ei audiție[141], la auzul sunetului ei tranșant, condamnator, sentențios, fără drept de replică. Muzica a putut spune ceea ce cuvântului îi era imposibil s-o facă. Ca un fir conducător, prin cuvânt sau fără, mesajul a fost transmis, gândul a fost reprodus, oferit celor care erau receptivi. Nu se poate ști dacă mesajul politic a fost întradevăr preluat și receptat de public în întregime; însă, ceea ce se poate deduce, este că prin alegerea versurilor[142], prin modul lor de punere pe muzică, A. Vieru țintește direct spre dimensiunea cosmică, privită cu suspiciune în acea vreme; iar muzica, un transmițător mult mai subtil și mai fin decât cuvântul, a lansat și cu acea ocazie un motiv de contemplație.[143] În cadrul unei emisiuni radiofonice, Vieru declară: „Simțeam, ca atâția alții din jurul meu, nevoia de a mă exprima, de a cuvânta. Cu cât devenea mai mică libertatea cuvântului, cu atât creștea setea de cuvânt. Desigur, cuvântul este în același timp și o muzică pură, un sunet pe care înțelegeam

---

[140] pe care Viorel Cosma o consideră „un fel de simfonie a destinului uman” În: Viorel Cosma – Anatol Vieru, laureat al Premiului „Herder”, Simfonia a V-a în primă audiție, Tribuna României, 1 martie 1986, pagina „Tribuna Artelor”.

[141] în 1986, sub bagheta dirijorului Ludovic Bács.

[142] Unor poezii-referință de Mihai Eminescu.

[143] Cf. Monica Papandonatu – Anatol Vieru – Simfonia a V-a, Revista Muzica nr. 2, 2006, pag. 39.

să-l folosesc ca atare. Dar nu se putea renunța la semantica lui. Dimpotrivă, acută era nevoia de a accede la înțelesul cuvintelor... În această perioadă, însă, am avut nevoie acută de cuvânt, de limba română, pentru a vorbi eu însumi... În anii de care vorbim noi aici, ponderea cuvântului, ca și a tăcerii, era mult mai mare".[144] De aici rezultă orientarea spre cuvânt mai mult decât spre muzică, în operele sale scenice. Subiectele abordate reprezintă riposta creatorului de geniu la starea de lucruri din epoca sa, din țara sa. Autorul se exprimă cu un curaj deosebit, făcând permanent trimitere la teroarea comunistă, în care poporul român a trăit decenii de-a rândul. În ciuda mesajelor cifrate, folosite de compozitor, se pare că autoritățile au înțeles esența, deoarece au admis cu mare greutate reprezentarea acestor opere. Ele așteaptă și astăzi o punere în scenă, în România, dar și în alte țări.

Genul de operă al lui Anatol Vieru ar putea fi încadrat mai degrabă în modalitatea expresionistă de exprimare: „Însăși tratarea muzicală poate fi atestată ca modalitate ce ține de sfera teatrului absurdului, mai precis, opera absurdului, dacă se acceptă o atare terminologie. Includerea spre grotesc, spre satiră, spre ironie, spre burlesc, cumulate cu o stranie sinteză între comic și tragic, devine caracteristică stilului preconizat de Anatol Vieru și se găsește, de asemenea, în partitura Cumpăna, 1984, ce cuplează texte de Heidegger și Urmuz, cu a sa Fuchsiada. Fascicolele proiectate de către Anatol Vieru incită fantezia în sondarea sensurilor ascunse ale paginilor

---

[144] Laura Manolache – Șase portrete de compozitori români, Ed. Muzicală, București, 2002, pag. 209–210.

sale, mustind de tâlcuri și contexturi. 'Misterul apelor limpezi' din libretele operelor sale conduce spre o încărcătură ideatică densă, înaintând pe muchea unei prăpăstii, cu planuri duale, cu mesaje nedeconspirate, cu trasee paralele, ce se cer sesizate, pentru ca peisajul să poată fi savurat".

Vom face acum unele considerații asupra a patru dintre mini-operele sale, pentru ca mai departe, să-i analizăm două dintre operele de anvergură: Iona și Praznicul calicilor.

Legat de libret, un studiu având ca autor pe Maria Monica Bojin, pune în discuție atitudinea pro- și contra libretului. Pe de-o parte, există adversari ai libretului, care-l consideră o deformare, o trădare a textului original, prin simplul fapt al scăderii cantitative a logosului. Pe de alta, libretul trebuie să țină seamă de o altă geneză, chiar dacă este un mimesis al acestui text, iar acest fapt pricinuiește o sumă de impasuri. Unul dintre ele este acela că stângăciile atâtor libretiști separă adesea textul-origine de viziunile lor ‚originale', prin apelul la această nouă geneză, îndepărtându-l astfel de intenţia autorului, atât în desfășurarea acțiunii, cât și în discursul personajelor. Linda Hutcheon, care urmărește focarele vitale ale libretului, afirmă că „publicul se apropie de o adaptare cu dorința de a cunoaște o fațetă nouă a unui produs literar familiar", iar Julie Sanders menționează că „sursa literară trebuie să se metamorfozeze, pentru a putea să supraviețuiască într-un alt mediu de exprimare".[145] Libretul înseamnă acces la culturalizare, prin reprezentarea publică a operelor,

[145] Maria Monica Bojin – Aspecte ale libretului ca text adaptat, Revista Muzica, nr. 7, 2015, Ed. Muzicală, București, pag. 20.

asigurarea unei existențe postume a acestora, revitalizarea lor. Critica afirmă că „prin teatru se poate face cel mai mare bine și cel mai mare rău unei colectivități. Spiritul de imitație pe care îl au toți oamenii, nu numai actorii, face ca, printr-o limbă frumos sau vulgar vorbită, spectatorii să prețuiască limba neamului și să nu se refugieze, pentru ași exprima gândurile, în limba altor popoare, sau putem să le servim de exemplu de prost gust și de vorbire scâlciată, care apoi adaptată să ne ducă la o pronunțare balcanico-țigănească a nobilei limbi a lui Eminescu. Și de vreme ce „la început a fost cuvântul”, și în teatru, tot restul, lui i se subordonează.”[146] Deci substraturile genului ‚operă' își găsesc esențialitatea în cuvânt. Este limpede că suprapunerea cuvântului peste celelalte variabile ale scenei nu este numai o suprapunere lingvistică, ci și una încărcată de sensuri. „Adaptarea este așadar privită ca răspunzătoare de transmiterea culturii înalte de la o generație la alta și ca mijloc de răspândire a unei prețioase informații culturale, în zone foarte diverse”.[147]

Anatol Vieru a integrat în muzica sa și experiența proprie de libretist, preluând textele din care s-a inspirat cu fidelitate și operând în ele modificări nesemnificative. Respectul față de autori se întrevede în operele Iona (după Marin Sorescu), Praznicul calicilor (după Mihail Sorbul), în trei schițe lirice Telegrame, Temă și variațiuni, Un pedagog de școală nouă (după Ion Luca Caragiale), dar și în opera Ultimele zile, ultimele ore, în care poemul lui Pușkin

---

[146] Ernest Verzea: Creația în artă. Gânduri ale actriței și regizoarei Marietta Sadova (1897–1981), Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1994, p. 66.
[147] Maria Monica Bojin, idem, pag. 26.

este preluat în întregime și numai piesa lui Bulgakov este preluată fragmentar, în funcție de necesitățile dramaturgice.

Cele trei schițe lirice după Caragiale constituie un spectacol unitar. Sunt trei miniopere de cameră, alese din volumul Momente și schițe al dramaturgului, cu intenția de a transpune fondul ideologic și critica societății de secol XIX în prezentul comunist pe care îl trăia. Aceste lucrări denotă o originalitate și spontaneitate fără cusur, nefiind opere propriu-zise – deoarece nu au personaje identificate prin caractere, nici conflict dramatic. Ce le caracterizează este preluarea atmosferei și spiritului caustic din textele respective, a ironiei, umorului caragialesc, ce poate fi transpus în toate timpurile, cu aceeași forță a emoției estetice. Pentru a realiza acest deziderat, autorul acordă o mare importanță vocilor, naturii lor umane, fiind cele mai fidele mijloace de exprimare. Între cântat și vorbit, ca proces de transformare coloristică, există modificări, dar există și o legătură a lor cu sensul care le face plauzibile, încât delimitarea cântatului de vorbit (strigatul, șoptitul) nu se mai poate face cu ușurință.

Opera Telegrame[148] a fost scrisă pentru două voci masculine – tenor și bariton – și trei instrumente – clarinet, vioară, cello, plus câteva instrumente de percuție (care pot fi mânuite de cei trei instrumentiști sau, pentru respectivele voci timbrale, poate exista și un percuționist).

---

[148] După cum am menționat, prima audiție a avut loc la București, la Ateneu, tenorul fiind Vladimir Popescu Deveselu, baritonul – Pompei Hărășteanu, clarinet – Florin Popa, vioară – Mircea Oprean, cello – Anca Vartolomei.

Autorul mărturisește: „A dezvolta Telegramele într-o operă ar fi însemnat să-i omor concizia. Am urmărit să compun aici o mică operă în basorelief... Aici înțeleg prin basorelief lipsa acțiunii scenice ca atare, comprimarea acțiunii dramatice în planuri apropiate și ierarhizate. Un strat zero constă din 'adrisanți' și adresele lor, care se țin strâns de curgerea telegrafului; un al doilea strat este acela al narării evenimentelor; un al treilea, proeminent, este acela al gesturilor și vociferărilor nemijlocite, care actualizează acțiunea, încercând o desprindere de cadrul concertant".[149]

Fondul propriu-zis al poveștii se pretează libretizării și vom vedea de ce. Acțiunea se desfășoară într-un oraș de provincie, fiind vorba de douăzeci și două de mesaje telegrafiate, trimise primului-ministru, procurorului șef, diverselor ministere și chiar regelui, cărora li se cere o intervenție de mediere pentru potolirea spiritelor. Zbuciumul personajelor proiectează tocmai conflictul de care are nevoie acest gen de operă ‚comică' pentru a se exprima. Din aceste telegrame, aflăm de o oarecare intrigă, pusă cu talent în valoare de autor: Costăchel Gudurău a fost pălmuit în public de prefectul Raul Grigorașco, care trăiește cu fosta soție a nepotului lui Costăchel. În cele din urmă, tensiunea se diminuează, iar cei doi se pupă în Piața Independenței. Comicul siuațiilor și al limbajului este cu atât mai pregnant, cu cât se desfășoară într-un spațiu restrâns, fiind vorba, de fapt, de o furtună într-un pahar cu apă. O întâmplare oarecare

---

[149] Anatol Vieru – Cuvinte despre sunete, Ed. Cartea Românească, București, 1994, pag. 110.

ia proporțiile unui eveniment important, care se dovedește a fi ‚mult zgomot pentru nimic'. Discursul muzical se desfășoară într-o formă liberă, fără delimitările obișnuite, fără numere propriu-zise, cu o țesătură lipsită de densitate. Dacă ne uităm cu atenție la textul lui Caragiale, îi descoperim vitalitatea, ‚chemarea' sa către scenă. Atât el, cât și muzica prin care este aici exprimat, este plină de dinamism, de nerv, de vivacitate, redând agitația personajelor. Vocile se manifestă cu o mare diversitate de procedee vocale: vorbit pe înălțimi relative, vorbit sec + țăcănit (țonțănit), cântat în diferite culori, pe falset întărit (într-un registru foarte înalt, cu voce ascuțită), alte efecte vocale + șoptit, rumoare, vociferări, fluierat.

Partida instrumentală participă la redarea atmosferei, colorând diverse momente și susținând arcuri melodice (diatonice sau cromatice), în funcție de stările care se cer redate.

Compozitorul ne îndrumă la o înțelegere a piesei ca întreg dramaturgic: „este un scenariu complet, care așteaptă doar să fie decupat. Găsim personaje, intrigă politică, eros, înnodare a acțiunii, desfășurare și deznodământ: alături de politicieni, găsim și pe omul simplu, care ratează umilul țel al unei vieți întregi, înghițit de vârtejul delirant al deșartelor manipulații politico-amoroase. Dar farmecul acestui scenariu stă tocmai în aceea că el este comprimat în telegrame: vârtejul este într-un pahar de apă".[150] Însă să nu uităm, adâncul ritm al piesei este întreținut de textul literar; el este cel care reușește să pătrundă ușor, prin vocația sa, în focarul scenei.

[150] Ibidem, pag. 110.

Următoarea operă: Temă și variațiuni [151], inspirată din volumul Momente și schițe al aceluiași autor, redă aproape în întregime textul. Libretul se privează de numai opt cuvinte ale textului-sursă. Lucrarea nu are personaje-subiect, ci doar o tematică; este concepută pentru două voci bărbătești (Vocea I și Vocea II), acompaniate de instrumente electronice (bandă magnetică pe două canale și două mini-sintetizatoare: Casio-ton I și Casio-ton II). Menționăm faptul că soliștii vocali, excepționali, Vladimir Popescu Deveselu și Pompei Hărășteanu au fost cei care l-au inspirat în mare măsură pe compozitor; se confirmă astfel ideea că un mare interpret poate stârni imaginația unui compozitor.[152] La rândul lor, cei doi cântăreți au fost inspirați de compozitor, cu care au conlucrat de multe ori, cântându-i cu mare satisfacție estetică piesa.

Tema este pur și simplu știrea apărută în ziarul Universul, care anunță incendiul ce a avut loc pe Dealul Spirii din București. Pompierii au acționat rapid, stingând focul, iar pagubele au fost neînsemnate. Știrea este preluată de patru ziare de orientare diferită, care o prezintă din unghiul lor de vedere.

Cele patru variante reprezintă cele patru variațiuni. Din punct de vedere muzical, pe fundalul benzii magnetice, vocile au indicația: „șoptit, vorbit-cântat, dar mai ales vorbit”.

---

[151] La prima audiție, care a avut loc odată cu opera Telegrame, soliștii au fost tot Vladimir Popescu Deveselu – Vocea I și Pompei Hărășteanu – Vocea II, iar instrumentele electronice au fost mânuite de Andrei Vieru (Casioton I și bandă magnetică) și Lena Vieru (Casio-ton II).

[152] compozitorul creând o lucrare (sau mai multe) special pentru el. În istoria muzicii, aceste situații sunt foarte frecvente. Vladimir Popescu Deveselu și Pompei Hărășteanu sunt marii cântăreți care au interpretat rolurile acestei opere.

Fiecare variațiune are forma ei specifică de expresivitate. Aceste patru variațiuni sunt parcă menite să zugrăvească ‚întunecarea' progresivă a judecății celui care ascultă Știrile...

Variațiunea I prezintă varianta unui ziar liberal, care se folosește de acest incident pentru a-i ataca pe opozanți. Se conturează ritmuri de samba[153] și rumba[154], pentru a reda ironia situației și pentru a caricaturiza momentul. De altfel, casio-tonul este o jucărie pentru copii; compozitorul a ales-o pentru a accentua latura ridicolă a întâmplării și mai ales pentru a sugera vacarmul provocat de știri.

Variațiunea II exprimă opinia unui ziar opozant, cu nuanță trandafirie, care pune problema din punctul de vedere al pompierilor, susținând cauza lor. Și aici este prezent cu preponderență vorbitul-cântat, iar banda magnetică (muzică preînregistrată) comentează sonor replicile vocilor. Cântăreții sunt obligați să dea dovadă și de talent actoricesc, spre a reda comicul în diversele lui ipostaze; astfel, ei cântă în falset (comic-caricatural), pe rând sau sincron, în polifonie imitativă. Spre sfârșitul acestei variațiuni, „Anatol Vieru combină ingenios principiul sitei cu cel al clepsidrei, căci banda magnetică pe Channel I prezintă o pedală setată, care întregește efectul scontat și cerut de forma de clepsidră".[155]

Variațiunea III, un „journal chic", în limba franceză, aduce un omagiu femeilor care au fost prezente la incendiu. Ea se desfășoară

---

[153] Dans popular de origine braziliană, cu ritm vioi, sincopat.

[154] Dans provenit din Cuba, cu mișcare ritmată și rapidă.

[155] Mioara Bâscă – Anatol Vieru, creația de operă, Teză de doctorat, București, 2006, pag. 181 și 182.

pe un ritm de vals, ironizând atmosfera de salon, ce nu avea nicio legătură cu incendiul. Textul în limba franceză se termină cu câteva măsuri dintr-un cunoscut cântec francez.

Variațiunea IV prezintă varianta unui ziar ‚oficios', care declară că nu a avut loc niciun incendiu, totul fiind o calomnie a adversarilor politici. Contrastul muzical față de variațiunea anterioară este realizat printr-o atmosferă gravă, cu replici accentuate pe fiecare sunet. Această ultimă mini-operă arată înclinația compozitorului spre ludic, putând fi considerată manieristă.

Un pedagog de școală nouă[156], pe un text de Caragiale, este o operă într-un singur act, compusă dintr-o introducere și patru scene; este concepută pentru două voci masculine, contratenor (bariton) și bas[157] și pentru următoarele instrumente: Casio-ton I (la care a cântat Lena Vieru), Casio-ton II (la care a cântat Andrei Vieru), clarinet (interpret Leontin Boanță), vioară (interpret Mircea Oprean), violoncel (interpret C. Huros).

În această schiță, Caragiale critică învățământul din epoca sa, care încerca să formeze un nou tip de elev, ascunzând cruda realitate a discriminării elevilor, în funcție de bogăție, stare socială și rang al părinților. Anatol Vieru deplasează acțiunea în zilele comunismului, de care avea parte zi de zi, în propria existență; în sistemul socialist, lucrurile se dovedeau a fi inversate: elevii săraci (din medii modeste) erau susținuți, în dauna celor proveniți din familii înstărite ori de intelectuali, considerați dușmanii poporului. În această operă,

[156] prima audiție, din 7 aprilie 1987.
[157] interpretate tot de Vladimir Popescu Deveselu și Pompei Hărășteanu.

există un personaj bine conturat, dascălul Mariu Chicoş Rostogan, care doreşte să aplice metoda pedagogului elveţian Pestalozzi. „Priza” sa la această metodă este stângace, rezultatul fiind deruta elevilor şi deformarea caracterelor lor. Aceleaşi principii, care se defineau prin lipsa unei conduite integre, stăteau la baza formării „omului nou”, în sistemele politice totalitare (vezi orânduirea comunistă). Acest „om nou” era de fapt o fiinţă artificială, un amestec de slugărnicie şi meschinărie, de impostură[158].

În libret, compozitorul operează faţă de textul original mici modificări, necesare în realizarea legăturii dintre acesta şi curgerea naturală a discursului muzical. Sunt evidenţiate patru scene clar delimitate: Conferinţă, O inspecţiune, Ajunul examenelor, Examenul anual.

1. Conferinţă – aici aflăm că „domnul Mariu Chicoş Rostogan, distinsul nostru pedagog absolut” şi-a început cariera „printr-o memorabilă conferinţă didactică”. Conferinţa se deschide prin dialogul cu elevii. În textul original, acesta este numai imaginat, pe când în opera lui Vieru, el există în realitate; sunt întrebări ca: „ce este gramatika?”. Replicile (constând dintr-un amestec între ironie şi snobism, evoluează vorbit-cântate, cântate sau numai vorbite. Prin ele, pedagogul încearcă să demonstreze metoda cea nouă.
2. O inspecţiune – odată cu inspectorul, vom asista la „aplicăţiunea metoaghii intuikive”. Atmosfera este tensionată, sugerând in-

[158] Caragiale a zugrăvit în opera sa acest tip de personaj, pervertit. Vezi şi piesa de teatru O scrisoare pierdută.

disciplina, agitația clasei. Pentru a zugrăvi această atmosferă, compozitorul se servește și de zgomote: de hârtie foșnită (frecată), de un pahar lovit cu o vergea, de „lovituri cu rigla școlară de un corp tare”, de „butelie (sticlă lovită cu o vergea)”, de un clopoțel.

3. Ajunul examenelor – se încearcă o repetare (recapitulare) în vederea examenului; elevii nu-l ascultă însă pe profesor: se joacă, râd, își bat joc de el, muzica redând o stare agitată, un haos petrecut în acel spațiu. Tonul dascălului se schimbă când este vorba de elevul Popescu – al cărui tată este parlamentar – ceea ce intensifică disprețul copiilor.
4. Examenul anual. În această scenă, apar și personaje feminine, mamele elevilor, dar mai cu seamă Doamna Ftiriadi – din înalta societate – care participă la lecție. Pedagogul pune în așa fel întrebările fiului acestei doamne, încât răspunsurile vin de la sine (este o secvență comentată muzical cu multă ironie). Pe scurt, constatăm precaritatea unui învățământ găunos, ineficient, dar cu mari pretenții.

Cu această ultimă minioperă comică, ne luăm rămas bun de la genul miniatural destinat scenei.

Opera Ultimele zile, ultimele ore, cronologic ultima semnată de Vieru, s-a bucurat de un comentariu elogios, în urma primei ei audiții[159]. După Dumitru Avakian, „virtuozitatea construcției

[159] Prima audiție se datorează redactorului muzical Ioan Dobrinescu (fost student al lui Anatol Vieru la clasa de compoziție), care a reunit în Studioul de concerte „Mihail Jora” Orchestra de Cameră Radio, pe dirijorul Ludovic Bács, un grup de soliști vocali și instrumentali, precum și un cor.

dramaturgice, puternic integratoare, uimește prin coeziune, prin spectaculozitatea construcției, prin mobilitatea situațiilor muzical-dramatice; aspectul muzical este doar o parte a întregului, o parte a recuzitei de ansamblu, element esențial al definirii întregului cadru scenic-dramatic."[160] Vieru a înglobat în această lucrare toate abilitățile sale de compozitor: este prezent meșteșugul probat în simfoniile sale, sunt de față ingeniozitățile dramaturgice din creațiile spectacolului scenic precedente, lucrul filigranat la orchestrație, transparența și ludicitatea discursului: libretistic și muzical (întrepătrunse). Criticul muzical Dumitru Avakian accentuează izbânda superlativă pe care Anatol Vieru a atins-o în această operă: „[…] Cu totul originală, în adevăr captivantă, apare aici însăși construcția dramaturgică... Este o meditație asupra unor idei existențiale fundamentale, asupra vieții și a morții, asupra determinării acestora în relația individului cu societatea. Sunt aspecte pe care Vieru le reia în răstimpuri, în cea de-a cincea Simfonie Vreme trece, vreme vine, de asemenea, în Oratoriul Miorița".[161] Un punct de vedere asemănător celui precedent poate fi legat de impresia primei ei audiții: „Ascultând, cu puțin timp în urmă, ultima sa operă (definitivată în 1995), Ultimele zile, ultimele ore, am fost mișcat nu doar de calitatea unei muzici care iese din timp, asemeni marilor capodopere, nu doar de meșteșugul perfect stăpânit al unui maestru, nu doar de umorul care irumpe când nici cu gândul nu gândești, ci

---

160 Dumitru Avakian – Ultima operă scrisă de Anatol Vieru, Ultimele zile, ultimele ore, Ziarul „Curentul" , 6 ianuarie 2001.

161 Ibid.

mai ales de sentimentul unei sinteze a întregii creații, pe care o regăsești cu ușurință in nuce”.[162]

Subiectul acestei opere aduce în prim plan pe compozitorul Wolfgang Amadeus Mozart și pe poetul Alexandr Sergheevici Pușkin, doi creatori de geniu ai artei universale. Acești doi mari creatori de artă alcătuiesc miezul narațiunii scenice. Pentru a-și întocmi libretul, Vieru a recurs la tragedia Mozart și Salieri de Pușkin și la drama Ultimele zile de Mihail Bulgakov. Opera se desfășoară pe două planuri paralele, fiind un teatru în teatru. Astfel de creații au mai existat în istoria culturii: să nu uităm de lucrarea lui Luigi Pirandello, Șase Personaje în căutarea unui autor; iar în istoria muzicii vom distinge celebrul Intermezzo de Richard Strauss, operele Soldații de Bernd Alois Zimmermann, respectiv Suflete moarte de Rodion Scedrin.

Problematica destinului (care atinge și mitul Ființei umane neînțelese), complex abordată, denotă profunzimea de gândire a lui Anatol Vieru. Este vorba despre creatorul de geniu, care trăiește într-o lume ce nu se poate ridica la înălțimea lui; și tocmai această trăire îi pricinuiește suferință, o lipsă de comunicare (și afinitate) cu ceilalți din jur. Din invidia și neînțelegerea anturajului, decurg intrigile, care se țes ca o pânză de păianjen în jurul lui, sfârșind prin a-l ucide. Între cele două personaje centrale, Mozart și Pușkin, există similitudini, amândoi fiind jertfiți în plină tinerețe și avânt creator, de răutatea și invidia celor din jur. Interesant este faptul că Pușkin apare într-o dublă postură: autor al tragediei Mozart și Salieri și

---

[162] Ioan Dobrinescu: O nouă operă de Anatol Vieru în primă audiție mondială, Revista Actualitatea Muzicală, Anul XI (2000), nr. 257 (II/noiembrie), p. 1.

personaj în drama lui Bulgakov. Ultimele zile se referă la Pușkin, iar Ultimele ore la Mozart. Libretul a fost scris în limba rusă de Vieru, apoi tradus în limba germană de Klaus Kessler și în limba română de Maria Dinescu.

Opera este împărțită în trei acte, având, spre deosebire de operele comentate până acum, 21 de personaje. Compozitorul vine cu ideea de a fi proiectate, înainte de începerea spectacolului, figurile lui Mozart, Pușkin și Bulgakov, ca un Prolog; de asemenea, la sfârșit, să apară Mozart și Pușkin, ca un Epilog.[163] Spațiul de mișcare apare mult mai amplu: o singură cameră, apoi salonul casei lui Pușkin, Palatul Vorontov, un birou, o cârciumă, casa ambasadorului Olandei, o stradă. După cum am precizat, textul lui Pușkin este preluat în întregime, iar cel al lui Bulgakov fragmentar – procedeul colajului fiind cel care asamblează cele două surse.

Acțiunea se desfășoară când în Austria lui Mozart, când în Rusia lui Pușkin, planurile evoluând paralel, dar (foarte frecvent) și suprapuse, în cele 37 de scene. Demnă de admirat apare virtuozitatea compozitorului, care organizează o lume atât de diferită, realizând unitatea în diversitate. Cele 37 de scene se înlănțuie firesc, într-un plan de lectură menit să aducă destinele celor doi eroi alături, ca și cum s-ar privi în oglindă. Unul din mijloacele folosite de Vieru în caracterizarea celor două personaje este folosirea citatelor muzicale din creația lui Mozart și a versurilor din creația lui Pușkin. Anumite versuri ale lui Pușkin revin ca un fir conducător în întreaga operă:

---

[163] Cf. Octavian Lazăr Cosma – Anatol Vieru, opera-clepsidră „Ultimele zile, ultimele ore”, Revista Muzica nr. 1, 2001, Ed. Muzicală, București, pag. 11.

S-a iscat din cer furtuna și Vifor vine, cerul stinge. Se remarcă faptul că prezența personajului-Mozart poate fi privită ca o permanență, întrucât este o constantă care articulează planurile de lectură ale acțiunii, pe câtă vreme Pușkin apare o singură dată – și atunci fugitiv –, personalitatea lui dezvăluindu-se prin replicile celorlalte personaje. Interiorizarea, reflexivitatea, sunt atuurile atmosferei din jurul lui Mozart, în contrast cu dinamismul și rumoarea creată în jurul lui Pușkin. În secvențele planului care îl definește pe Mozart se reliefează numai 2 personaje – Mozart și Salieri, pe când în cele referitoare la Pușkin, intră în scenă 19 personaje.

Și în această creație transpar aluziile la prezentul trăit de compozitorul Anatol Vieru. Securitatea se afla veșnic pe urmele lui Pușkin, leit-motivul neînţelegerii acestei instituții față de mesajul artistic al scriitorului fiind prezent în întreaga operă. În ultimele decade ale existenței sale, și Vieru se simțea urmărit de această instituție a statului totalitar. Putem să ne gândim că demersul său componistic se referă de fapt la propriile lui trăiri; este un demers ‚autobiografic'. De altfel, parcursul compunerii acestei opere a fost unul sinuos, cu abandonări și reveniri[164], compozitorul știind că va fi dificil să-și vadă lucrarea reprezentată cândva; conținutul aluziv al acesteia ar fi fost primul motiv pentru care aceasta să nu întâlnească niciodată scena. Astăzi, această operă-palimpsest rămâne una dintre lucrările de gen reprezentativă în cultura românească și universală.

[164] La insistențele soției sale, Nina, el a reuşit să scrie această operă.

Capitolul 5

POSTMODERNISMUL ÎN CREAȚIA DE OPERĂ (LIBRET) A LUI A. VIERU

„Și iată-l aicea pe „bărbatul mării”, cel de demult, îmbarcându-se pe o corabie; el o pornește pe Mediterana înapoi, într-o imaginară întoarcere peste milenii, spre noi.”[165]

Ion Ianoși

Unificarea într-un singur stil a creației lui Vieru este imposibilă. Așa cum am putut realiza, fiecare opus se adaptează la varietatea de reprezentări, care determină strategiile componistice. În cazul capodoperelor comentate, am observat câteva proprietăți specifice. Orientarea modernă merge în paralel cu cea postmodernă, în creaţia compozitorului.

Iona apare în scena componistică a lui Vieru ca o lucrare de referinţă. Iona este un om singur, un om al conflictelor interioare, „care este îndeosebi zbuciumat de curentul haotic al sufletului său [și care] tinde [...] spre o formă ordonată.”[166] Singurătatea rămâne o stare dominantă, până în momentul în care lumea interioară a

165 Ion Ianoși: Alegerea lui Iona, Editura Cartea Românească, București, 1974, p. 9.

166 Liviu Rusu: Eseu despre creația artistică. Contribuție la o estetică dinamică, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 112.

personajului duce la exteriorizare, „[...] pentru a restabili simetria tulburată”[167]. Drama lui Sorescu implică mesajul potrivit căruia „singurătatea interioară i-a maturizat imaginația zbuciumată; ieșirea în afară se impune cu necesitate.” – L. Rusu. Iona traversează stări contradictorii, pe care omul ancestral – dar și omul modern – le-a trăit ca experiență umană. Pentru a-și putea domina viața sufletească, pentru ași domoli cutremurul lăuntric, „în așteptarea sfârșitului groaznic, el i se destăinuie Domnului, spunând că nu voise să-i îndeplinească porunca, dar iată, că a fost constrâns să predice și să proorocească, fiindcă [...] al păcătosului complice fi-va mutul, iar fratele se cade pentru frate să dea seamă.”[168]

De altfel, o primă stare îi pretinde personajului complex trăiri contrare propriei sale naturi; în pântecele peștelui, însă, el se trezește. Trăindu-și intens singurătatea, religia și viața, el se desparte de sine.

Opera Iona reclamă o abordare modernă, prin oglinzile pe care și le pune în față personajul principal, până la actul suprem, al nebuniei și sinuciderii. Iona retrăiește zbuciumul uitărilor și neuitărilor sale, el este martor la imprevizibila schimbare a temperamentului său. Planul libretului desprins din drama sorescianã îndepărtează din context orice tip de ornament; este o călătorie dincolo de orice orizont: cultural, social.

Viața psihică a lui Iona își găsește cu greu echilibrul. Ca pescar, el nu-și găsește rostul, iar în burta balenei, încearcă din răsputeri să se adapteze. El este „și judecat și judecător, un om care se spovedește

[167] Ibid., p. 112. [479] Ibid., p. 214.
[168] Ion Ianoși, op. cit., p. 129.

lui însuși, deci fără șansa unei absolviri cât de liniștitoare."[169] Tragedia în 4 tablouri a lui Marin Sorescu dezvoltă o imagine unică, arhetipală, care însă se exprimă în aspecte psihologice specifice, cum ar fi: naufragiul (ca reflex al însingurării), marea (ca însemn al veșniciei), cartea – Biblia (ca arhetip al învățării). Iona învață de la istorie și mit, chiar dacă la început are porniri egocentrice, fugind de lumea exterioară, deoarece era nemulțumit de ea. Iona poate fi asimilat unui alt personaj, un cavaler rătăcitor: „Iona e un Don Quijote al epocii sale, prefigurare a cavalerilor nobili în intenție și jalnici în fapt."[170] „Iona este un „dublu" la fel de modern și parodistic, cu giumbușlucuri de felul „peștelui mare", care pește reprezintă tot pe un trimis al dumnezeirii." – I. Ianoși. Se poate începe analiza omului modern prin studierea chipului unui Gog[171], al unui Don Quijote sau al lui Iona – toate personaje moderne, prin urmare, comice[172]. Dacă în Apocalipsă „Satana va ieși din temnița lui, ca să înșele neamurile, pe Gog și pe Magog"[173], în romanul lui Cervantes, nebunia fantezistă a personajului principal și a alter-ego-ului său (Sancho Panza), pune stăpânire pe el prin degenerescență. Această dualitate este remarcată de Charles Richter: „În orice om de geniu trebuie să existe în același timp sufletul lui Don Quijote și sufletul lui Sancho Panza"[174]. Revenind la personajul lui Sorescu, putem

[169] Ibid., p. 92.
[170] Ibid., p. 67. [483] Ibid., p. 68.
[171] Observă prezentarea lui Gog de către Giovanni Papini. Vezi romanul său Gog, Editura Univers, București, 1990.
[172] Cf. Ianoși, op. cit., p. 68.
[173] Giovanni Papini: Gog, op. cit., p. 5.
[174] Liviu Rusu, op. cit., p. 131.

să imaginăm o corespondență între trăirea omului modern și fenomenul patologic Iona: „personaj modern, incert, fluent, echivoc, în prim-plan mai degrabă grotesc decât grav, cu pretenții ridicole, un comportament ridicol, un destin ridicol: cel mai caraghios profet al Bibliei și probabil al tuturor „cărților sfinte”.”[175]

Praznicul calicilor se identifică printr-un alt temperament, altă dispoziție creatoare față de Iona. Dacă Émile Zola afirma odinioară că arta este „natura văzută printr-un temperament”[489], opera Praznicul calicilor cucerește prin oferta ei un întreg circuit al temperamentelor. Să te întrebi de exemplu de ce este alăturată tema tragică a sângerosului Dracula și a calicilor, unui celebru șlagăr ca woogie-boogie și cum ipocrizia personajelor poate fi izvor de semnificații ascunse, atunci când e alăturată unei melodii rock, și de ce muzica rock va fi transformată în farsă grotescă, în partea ultimă, a deznodământului? Postmodernitatea operei constă tocmai în aceste asocieri, create spre a cuprinde totul: lumină și întuneric, bine și rău, viața și moartea. S-a vorbit decenii la rând despre opera morfogenetică în creația unui compozitor contemporan cu Vieru: Aurel Stroe. Evocări de tip ‚morfogenetic' – în care paradigme culturale opuse sunt aduse împreună – sunt prezente și la Vieru. Nuvela lui Mihail Sorbul, cea care introduce un înveliș dramatic, dar și comic, dezbaterii teatrale, este transformată într-o nouă realitate. Prin muzica de divertisment atașată subiectului, este accentuată mai mult latura umoristică. Printr-o viziune largă, integratoare, sunt introduse tipuri psihologice din toate spațiile geografice: personajele

---

[175] Ianoși, op. cit., p. 68.

propriu-zise și fanii stilului rock ai anilor ’70. Iată, prin urmare, ce dialog al paradigmelor incomensurabile aduce în scenă acest tip de abordare postmodernă.

Asupra personajului Dracula[176] preluat din legendele noastre, unde este cunoscut ca domnitor al Țării Românești, s-a intervenit suficient de mult, pentru a fi modelat în chip convenabil pentru o anumită cultură. Personajul a fost transformat în ficțiune. În romanul lui Bram Stoker (1897)[177]– care i-a adus popularitate –, personajul Dracula apare ca vampir în Transilvania; romanul este cunoscut drept gotic, întrucât acțiunea lui se petrece într-un castel medieval, cu arhitectură gotică; genul gotic, la modă în acel timp, preia atributele genului literar horor, combinat cu ficțiunea romanțioasă. Celebrul film german expresionist „Eine Symphonie des Graues – Nosferatu”, sub regia lui Friedrich Wilhelm Murnau[178], apare ca primă formă de transpoziție a spiritului personajului Dracula, într-o lume exotică, independentă de moștenirea pe care ne-a lăsat-o personajul istoric. În filmul său mut (în cinci acte), Murnau pornește de la același roman al lui Stoker. La mai bine de un secol de la apariția romanului (și filmului amintit), compozitoarea Violeta Dinescu (1953), concepe o muzică pentru pian bazată pe leitmotivul filmului mut „Nosferatu” (2012).

---

176 Dracula este un nume-poreclă dat de către străini, pentru numele real al domnitorului Vlad Țepeș (14311476), denumit și Vlad Drăculea.

177 Romancier irlandez (1847–1912).

178 Regizor german (1888–1931), influențat profund de Schopenhauer, Nietzsche, Shakespeare și Ibsen.

Evocarea legendelor, vocabularul mitului, supranaturalul, colajul sunt aspecte legate de caracteristicile postmodernității. Pe lângă timpul istoric, care recreează un personaj despot ca Vlad Draculea, povestea se prelungește într-un alt mediu, care aduce cu totul alte reprezentări, alte situații faptice; astfel, traiectoria personajului se schimbă. Inversarea reprezentărilor produce un efect; ne dăm seama de acest lucru, confruntându-le cu cele originare; o rezolvare de caz, prin acest tip de inversare, a fost salutată încă de Mihail Sorbul în nuvela sa ori, într-o cu totul altă combinație, de Bram Stoker. Vieru a urmărit toate aceste schimbări de sens, remarcând paralelismele între reprezentările inversate și cele originare.

În ultima operă a lui Anatol Vieru, Ultimele zile... ultimele ore... – varietatea reprezentărilor care reproduc exercițiul postmodern se amplifică. Citatul reapare, schimbând tot timpul tonalitatea, tonul operei. Evenimentele celor două nuclee ale acțiunii produc relații complexe. Libretul este dublu (două acțiuni paralele), timpurile istorice ale fiecărui strat sunt diferite. Intervențiile psihice ale fiecărui dramaturg în parte și psihologia fiecărui personaj determină o construcție cu multiple sensuri. Dacă organizarea temporală are un singur plan în opera Iona, în Ultimele zile... ultimele ore..., ea este circulară, spațială prin excelență. Salieri îl trădează pe Mozart, la fel cum Goncearova își trădează soțul. Destinul își urmează cursul. Cititorul libretului se găsește întotdeauna în centrul formei circulare, scenariile degajând o schemă împărțită în două, menținând, prin transformările dintre planuri, o tensiune plină de mișcare.

Andrei Vieru, fiul compozitorului, relatează cum s-a compus istoria, acțiunea, fiecare fragment al tragediei: „Libretul operei Ultimele zile, ultimele ore pornește de la Mozart și Salieri de Pușkin, așa cum l-a văzut Bulgakov. (Cele două acțiuni – Pușkin e în același timp și personaj și coautor al libretului – sunt prezentate mai întâi în alternanță, apoi, încetul cu încetul, se combină, se contopesc.)”[179] Ideea generatoare a compoziției evocă legătura indestructibilă, născută între Ființă și opera sa. Tot Andrei Vieru caracterizează această linie care, unind Ființa și Opera, naște un scenariu. Din această perspectivă, el își privește părintele: „[...] După câțiva ani, în care am fost bântuit de problema pluralității și a scindării individului, mi-am dat seama că tata fusese și el, în felul lui, solicitat de aceeași problematică: prima dintre aceste opere [Iona (n.n.)] pune în scenă o ființă scindată, cealaltă [Ultimele zile, ultimele ore (n.n.)] – o istorie, o tragedie scindată.”[180] Anatol Vieru își numește opera Clepsidră. Autori, precum Valentina Sandu-Dediu, pun în analogie acest tip de formă sonoră, sferică, cu alte compoziţii – apărute în același timp cu compunerea celor două lucrări pentru orchestră ale lui Anatol Vieru, intitulate Clepsidre[181] – care preced cronologic opera cu același titlu. Este vorba de opera Soldații (1965) a compozitorului german Bernd Alois Zimmermann[182], „care afirmă de asemenea [...] pluralismul stilistic, al citatului, al colajului, stificat

[179] Andrei Vieru: Ecleziastul vesel, Editura Curtea Veche, București, 2013, p. 24.
[180] Ibid., p. 24.
[181] Clepsidra I (Sonnenuhr I, 1969) și Clepsidra II (Sonnenuhr II, 1970).
[182] (1918–1970).

tot printr-o particulară teorie a timpului muzical: Kugelgestalt der Zeit (sfericitatea timpului) – sau unitatea până la confundare a prezentului, trecutului și viitorului,"[183] de unele lucrări ale compozitorilor Mauricio Kagel[184] ori Luciano Berio. Valentina Sandu-Dediu încearcă să pună într-un cadru similar teoria lui Anatol Vieru despre Sită și Clepsidră, corelând-o cu piesa Sita lui Eratostene (1969), ori să descrie procesul de creație în Clepsidre, pornind de la starea de continuum și de efemeride – ce devin material muzical. Operele lui invocă viața simbolului, cu pluralitate de semnificaţii. Vieru dovedește o prodigioasă imaginație dramaturgică, filosofică, etică.

Considerând-o stilistic, opera lui Anatol Vieru se mișcă între modernitate și postmodernitate. În creaţia lui, principala caracteristică este Gândirea despre OM. Nu numai în creația de operă, dar și în celelalte genuri pe care le inițiază, el se raportează mereu la cultură. Pentru Vieru, cultura, modernitatea și postmodernitatea, sunt forme aflate temporal în apropierea unei stări, intenții politice sau sociale. Creațiile Iona, Praznicul Calicilor, Ultimele zile..., Ultimele ore..., ne vorbesc despre alte universuri spirituale. Marin Sorescu și Mihail Sorbul se alătură lui. Nu ne rămâne decât să reflectăm continuu asupra modului în care ele ne șlefuiesc felul de a fi în lume.

---

183 Valentina Sandu-Dediu: op. cit., pp. 168.

184 Vezi teatrul-instrumental al lui Kagel, Surscène (1959–'60), ori filmul Ludwig van… (1970).

Epilog

Nu am pretenția nici pe departe să fi cercetat aici toate aspectele pe care această temă le cuprinde. Nevoia de a adânci și de a stăpâni materialul devine evidentă. Perspectiva istorică și teoretică a libretului este abordată aici pe scurt. Se poate merge mai departe, reunind elemente mai complexe, stilistice, estetice, sociologice, etice. Știința și tehnicile de elaborare a operei pot fi de altfel abordate, atât în sens larg (unde asemănările sunt mai importante decât deosebirile), cât și într-unul restrâns (în care deosebirile sunt mai importante decât asemănările).

În evoluția culturii și civilizației, încă de la începuturi, genurile dramatice și muzica au coexistat. Perioadei de sincretism a artelor, i-a urmat, în timp, o separare a acestora, o metamorfozare a manifestărilor artistice, ele devenind arte cu specific propriu. Muzicienii au găsit în literatura dramatică un izvor bogat de inspirație. Cuvântul conţine în el o substanță cu infinite valențe, legătura teatru–muzică ducând la nașterea și evoluția genurilor teatral-muzicale. Substratul literar pledează pentru limbajul teatrului; sunetul devine mai complex cu ajutorul cuvântului, rezultând opere muzicale recunoscute ca valoare spirituală. Măiestria și ingeniozitatea au condus aceste genuri spre multiple disponibilități, născând lucrări complexe, până la teatrul muzical contemporan.

Bibliografie

Arzoiu, Ruxandra – *Opera de cameră românească,* Editura Muzicală, Bucureşti, 2002

Avakian, Dumitru – *Ultima operă scrisă de Anatol Vieru, „Ultimele zile, ultimele ore”,* Ziarul „Curentul”, Bucureşti, 6 ianuarie 2001

Axionov, Vladimir – *Specificul conceptual şi dramaturgic în Simfonia nr. 2 de Vasile Zagorschi,* în *Studii de Muzicologie*, Editura Media Musica, Cluj-Napoca, 2012

Bălan, George – *Muzica şi lumea ideilor*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1973

Bălan, George – *Arta de a înţelege muzica*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1970

Bălan, George – *Înnoirile muzicii*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1966

Bâscă, Mioara – *Anatol Vieru, creaţia de operă*, Teză de doctorat, Bucureşti, 2006

Berlin, Isaiah – *The Musical Times*, vol. 121, nr. 1645

Bohm, David – *Plenitudinea lumii şi ordinea ei*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995

Bojin, Maria Monica – *Aspecte ale libretului ca text adaptat,* Revista *Muzica* nr. 7, 2015, Editura Muzicală, Bucureşti

Bullock, Philip Ross – *Ambiguous Speech and Eloquent Silence: the Queerness of Tschaikowsky’s Songs*, în *19-th Century Music*, vol. 32, no. 1 (Summer 2008)

Burton, Ellen Deborah – *An Analysis of Puccini’s Tosca. A Heuristic Approach to the Unifying Elements of the Opera*, vol. I (A

dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy – Music Theory – in The Univesity of Michigan, 1995

Chailley, Jacques – *40.000 de ani de muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1967

Chubbuck, Ivana – *Puterea actorului*, Editura Quality Books, Bucureşti, 2007

Constantinescu, Gabriela / Caraman-Fotea, Daniela / Constantinescu, Grigore / Sava, Iosif – *Ghid de operă*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1971

Constantinescu, Grigore – *Opera „Iona" de Anatol Vieru*, Revista *Muzica* nr. 12, 1976, Editura Muzicală, Bucureşti

Cosma, Octavian-Lazăr – *Faţa necunoscută a lui Ianus, Anatol Vieru, creaţia de operă*, Revista *Muzica* nr. 1, 1991, Editura Muzicală, Bucureşti

Cosma, Octavian-Lazăr – *Anatol Vieru, opera „clepsidră" Ultimele zile, ultimele ore,* Revista *Muzica* nr. 1, 2001, Editura Muzicală, București

Cosma, Viorel – *Muzicieni din România – Lexicon*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1989

Cosma, Viorel – *Lexiconul Muzicienilor Români*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1970 Cosma, Viorel – *Anatol Vieru, laureat al premiului „Herder", Simfonia a V-a în primă audiţie*, Tribuna României, 1 martie 1986

Dobrinescu, Ioan – *O nouă operă de Anatol Vieru în primă audiţie mondială*, Revista *Actualitatea Muzicală*, anul XI (2000), nr. 257 (II/noiembrie)

Doubrovsky, Serge – *De ce noua critică?*, Editura Univers, Bucureşti, 1977

Firca, Gheorghe – *Dicţionar de termeni muzicali,* Editura Enciclopedică, București, 2010

Fisher, Burton D. – *A History of Opera: Milestones and Metamorphoses*, Opera Journeys Publishing, Miami, Florida, 2003

Georgescu, Adrian – *Convorbiri cu compozitorul Anatol Vieru*, Revista No.14 *plus minus*, nr. 88, 10 octombrie 2015

Gheciu, Radu – *Melpomene, Erato, Euterpe* sau *Cum s-a născut opera din tragedie și ce s-a mai întamplat după aceea*, Editura Eminescu, București, 1990

Ghica, Marius – *Omul poetic pe tărâmul limbajului*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1989

Glodeanu, Liviu – *Scene nocturne pentru 2 coruri a cappella de Anatol Vieru*, Revista *Muzica* nr. 1, 1968, Editura Muzicală, Bucureşti

Glodeanu, Liviu – *Odă Tăcerii*, Caiet-program al Filarmonicii „George Enescu”, Bucureşti, 1 şi 2 februarie 1976

Goléa, Antoine – *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1987

Gruber, Gernot – *Mozart: Die Zauberflöte*, Editura Kassel, 1970

Guyau, Jean-Marie – *Problemele esteticii contemporane*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1990

Ianoşi, Ion – *Alegerea lui Iona*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974

Iliuț, Vasile – *De la Wagner la contemporani*, Vol. III, Editura Muzicală, București, 1997

Jacq, Christian – *Mozart*, Editura RAO, Bucureşti, 2007

Kernsten, Fred – *Galileo and the „Invention” of Opera,* în *Contributions to Phenomenology,* vol. 29, Kluwer Academic Publishers, 1997, Preface VIII

Le Bon, Gustave – *Psihologia mulţimilor*, Editura Anima, Bucureşti, 1990

Mallarmé, Stéphane – *La musique et les Lettres*, Perrin et Cie, Paris, 1893

Manolache, Laura – *Şase portrete de compozitori români*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2002

Manolache, Laura – *Anatol Vieru*, Revista *Muzica* nr. 2, 1996, Editura Muzicală, Bucureşti

Manolescu, Nicolae – Articol în *România literară*, nr. 34, Bucureşti, 11 septembrie 1970

Marcus, Solomon – *Invenţie şi descoperire*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989

Mihăescu, Carmen – *Convergenţe ale artei muzicale cu arta teatrului* (Rezumatul Tezei de doctorat), Tg. Mureş, Universitatea de Arte, 2011

Montemorra, Martin Roberta – *Verdian Opera burlesque: a Glimpse into Mid-Victorian Theatrical Culture,* în *Cambridge Opera Journal,* No. 15/1, Cambridge University Press, 2003

Munteanu, Viorel – *Roman Vlad şi teatrul muzical,* în Revista *Muzica* nr. 1, 1996, Editura Muzicală, Bucureşti

Papandonatu, Monia – *Anatol Vieru – Simfonia a V-a,* în Revista *Muzica,* nr. 2, 2006, Editura Muzicală, Bucureşti

Popovici, Fred – *Anatol Vieru Profil*, în Revista *Muzica*, nr. 4, 1981, Editura Muzicală, Bucureşti

Prokofiev, Serghei – *Autobiografie – Însemnări*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1962

Prut, Constantin – *Dicţionar de artă modernă*, Editura Albatros, Bucureşti, 1982

Riemann, Hugo – *Musiklexikon,* Max Hesses Verlag, Berlin, 1929

Rusu, Liviu – *Eseu despre creaţia artistică*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989

Sandu-Dediu, Valentina – *Muzica românească între 1944–2000*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2002

Sandu-Dediu, Valentina – *...avec Anatol Vieru*, în Revista *Muzica,* nr. 1, 1994, Editura Muzicală, Bucureşti

Schonberg C., Harold – *Vieţile marilor compozitori*, Editura Lider, Bucureşti, 2000

Sorbul, Mihail – *Praznicul calicilor*, Editura Ramuri, Craiova

Sorescu, Marin – *Iona*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968

Steinhardt, Nicolae – *Monologul polifonic*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002

Stendhal – *Life of Rossini*, Ed. Orion-Press, New-York, 1970

Stanislavski, Constantin – *Munca actorului cu sine însuşi*, Editura de Stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1951

Szilagyi, Ana – *Der Komponist Anatol Vieru im Kontext der rumänischen Musik in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wien, Universität für Musik und darstellende Kunst, 2007

Szilagyi, Ana – *Incomensurabilitatea în Opera-trilogie „Orestia" de Aurel Stroe,* Editura Muzicală, Bucureşti, 2014

Ștefănescu, Ioana – *O istorie a muzicii universale,* vol. IV, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002

Theodoru-Petecel, Despina – *De la Mimesis la Arhetip*, Editura Muzicală, București, 2003

Timaru, Valentin - *Stilistică dirijorală,* Vol. II (tomul A, B), Editura Media Musica, Cluj-Napoca, 2014

Vartolomei, Luminița – *Opera Pedeapsa de Anatol Vieru*, Revista *Muzica* nr. 9, 1984, Editura Muzicală, București

Vartolomei, Luminița – *Simfonia a II-a de Anatol Vieru*, Revista *Muzica*, nr. 7, 1975, Editura Muzicală, București

Verzea, Ernest – *Creația în artă,* Editura didactică și pedagogică, București, 1994

Vieru, Anatol – *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea Românească, București, 1994

Vieru, Anatol – *Un proces muzical de creștere fractală*, Revista *Muzica* nr. 2, 1992, Editura Muzicală, București

Vieru, Anatol – *Fragmente din Jurnal*, Revista *Muzica* nr. 1, 2004, Editura Muzicală, București

Vieru, Anatol – *În domeniul formei muzicale*, Studii de muzicologie, vol. 8, 1972, Editura Muzicală, București

Vieru, Anatol – *Structures Zipf dans le texte musical: la vision d´un compositeur*, Colocviul din 9 octombrie 1993, Bochum, Germania

Vieru, Anatol – *Tăcerea, ca o sculptare a sunetului*, Revista *Muzica* nr. 3, 1970, Editura Muzicală, București

Vieru, Anatol – *O viaţă dedicată muzicii*, Editura UNMB, Bucureşti, 2008

Vieru, Andrei – *Ecleziastul vesel*, Editura Curtea Veche, București, 2013

Vilar, Jean – *De la tradition théâtrale*, Gallimard, 1955

Vlad, Roman – *Stravinski*, Editura Muzicală, București, 1967

Vladâkina-Bacinskaia, N. – *Ceaikovski*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1972

Vodă-Nuțeanu, Diana – *Aspecte ale dramaturgiei în Suita corală Scene nocturne de Anatol Vieru*, Revista *Muzica* nr. 4, 2000, Editura Muzicală, București

Voiculescu, Lucian – *George Enescu și opera sa, Oedip*, Editura de Stat pentru literatură și artă, București 1956

Vuillermoz, Emile – *Histoire de la musique*, Edition Arthème Fayard, Paris, 1965

Wagner, Richard – *Opera și drama,* , Editura Muzicală, București, 1983

Wald, Henri – *Limbaj și valoare*, Editura Enciclopedică Română, București, 1973

Wiley, John Roland – *The Dances in Eugene Oneghin*, în *Dance Research*: The Journal of the Society for Dance Research, vol. 6, no. 2

Wood, Alison – *The Poetics of Libretti: Reading The Opera Works of Gwen Harwood and Larry Sitsky,* Master of Arts, Research Discipline of English, School of Humanities and Social Sciences, University of Adelaide, 2007

Classic and Romantic German Aesthetics, ed. Jay Bernstein, Cambridge University Press, 2003

Histoire de la musique, sous la direction de Roland Manuel, Encyclopédie de la Pléïade, 1963

Larousse, Dicţionar de mari muzicieni, Editura Univers enciclopedic, Bucureşti, 2000

MGG (die Musik in Geschichte und Gegenwart), Deutscher Taschenbuch Verlag, 1989

Nouveau Larousse Elementaire, Librairie Larousse, Paris, 1973

The Philosophic Thought of Ayn Rand, edited by Douglas Den Uyl and Douglas B. Rasmussen, 1979

Wikipedia



ISBN: 978-606-37-1162-6